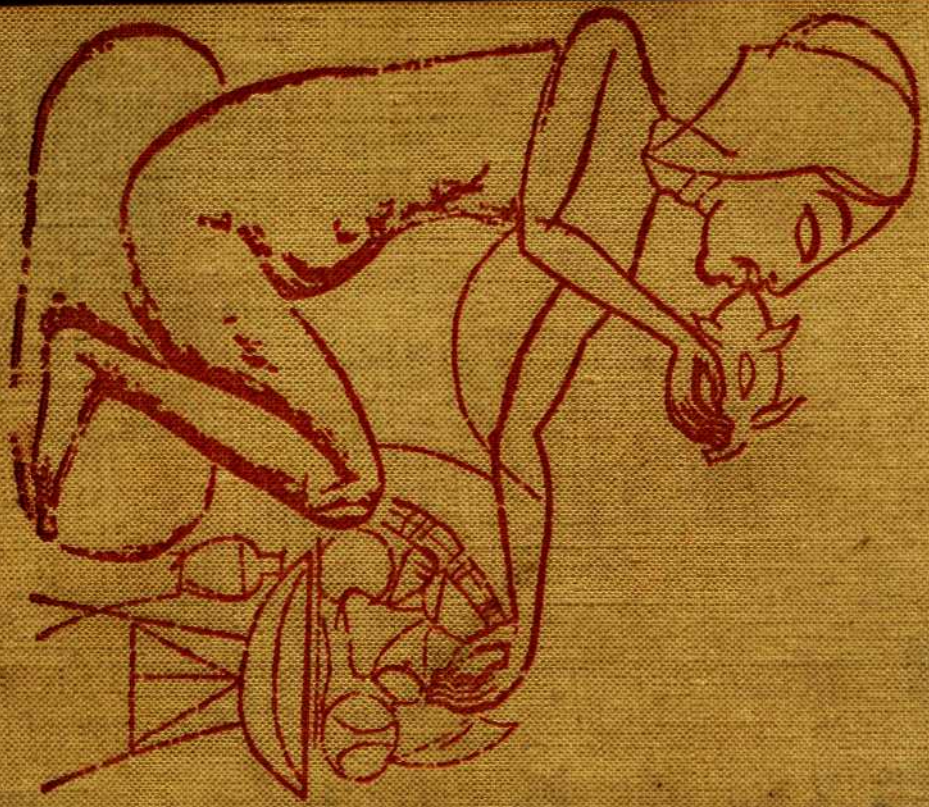
KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI · Nie tylko piramidy...



Kazimierz Michałowski

Nie tylko piramidy...

Sztuka dawnego Egiptu

Wiedza Powszechna — Warszawa 1966

Sztuka egipska cieszy się dziś w Polsce dużym zainteresowaniem. Dzięki rozwinięciu się ruchu turystycznego i nowoczesnym środkom podróży, Egipt stał się nam znacznie bliższy. Warszawę od Kairu dzieli tylko kilka godzin lotu. Sądzę, że do zainteresowania Egiptem przyczyniły się również w pewnej mierze polskie odkrycia archeologiczne dokonane przez nas na Bliskim Wschodzie w latach ostatnich. Dzięki przywiezionym do kraju zabytkom, otrzymywanym na podstawie umowy z Egiptem i Sudanem, wzbogaciły się również znacznie zbiory sztuki egipskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Dziś możemy więc wiele zagadnień zilustrować w tej książce dziełami sztuki, które znajdują się w naszym posiadaniu. Nie tylko jednak o to chodzi. Możemy w przedstawianiu poszczególnych etapów rozwoju sztuki egipskiej powoływać się na nasze, polskie odkrycia, które wniosły ostatnio bardzo poważny wkład do skarbca nauki światowej.

Jeśli na kartach tej książki czytelnik spotka się często z określeniem „nasze odkrycia" czy „nasze wykopaliska", musi pamiętać o tym, że dokonane zostały one dzięki badaniom Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego z siedzibą w Kairze. Powoływanie się w tekście na „nasze odkrycia" nie może być poczytane za rodzaj szowinizmu narodowego lub przesadnie pojętego patriotyzmu. Nic podobnego. Każdy, komu nie obce są książki dotyczące dziejów sztuki egipskiej, pisane przez uczonych francuskich, niemieckich czy angielskich, łatwo może przekonać się o tym, że autorzy powołują się prawie wyłącznie na badania i odkrycia swoich ziomków. Dlaczego więc mielibyśmy pomijać milczeniem w książce polskiej nasze polskie odkrycia, które w wielu przypadkach nie ustępują znaczeniu osiągnięć archeologów i egiptologów innych narodowości?

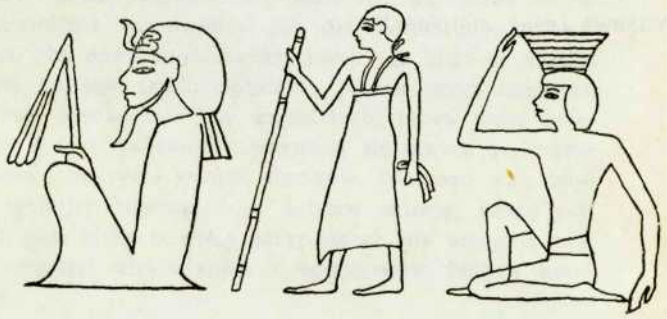
Książka ta nie jest historią sztuki egipskiej. Jej celem jest danie czytelnikowi klucza do zrozumienia i oceny wartości tej sztuki. Dlatego też każdy okres ujęty jest kompleksowo i jego cechy charakterystyczne uwypuklone są na przykładach zaczerpniętych ze wszystkich gałęzi sztuki. Gdyby kogoś interesowała np. tylko rzeźba czy architektura, miałby on pewne trudności w rozeznaniu się na podstawie tej lektury w klasyfikacji i systematyce poszczególnych zagadnień,

tym bardziej że w tekście zabytki wzmiankowane są tylko przykładowo tam, gdzie chodzi o podanie najbardziej charakterystycznych cech twórczości artystycznej w kolejnych okresach rozwoju sztuki egipskiej.

Pomimo wszystko sztuka egipska jest dla nas o wiele dalsza od sztuki greckiej, która zresztą w wielu przypadkach wykorzystała zdobycze osiągnięte w dziedzinie kształtowania przez mistrzów egipskich. Ale sztuka grecka jest przecież źródłem europejskiej kultury i twórczości. Wydaje się więc rzeczą konieczną, aby właściwe rozważania nad kluczowymi problemami sztuki egipskiej zostały poprzedzone rozdziałami wstępnymi, mówiącymi o kraju i ludziach, języku, piśmie, religii i dziejach tego wyjątkowego, niepowtarzalnego w cywilizacji ludzkiej wydarzenia, jakim była sztuka egipska; zrozumieć ją można tylko wówczas, kiedy jasno zdamy sobie sprawę z tego, że stanowiła ona doskonałe i wyraziste odbicie przyrody i stosunków społecznych, które panowały nad Nilem na pewnym etapie historycznego rozwoju tego kraju.

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

Podkowa Leśna, sierpień 1965 r.



I

ZAGADKA SFINKSA I HIEROGLIFÓW

Rozwój badań nad sztuką egipską

Średniowieczne legendy o piramidach. Kto był ojcem historii sztuki egipskiej? Bonaparte i Denon. Założenie Institut d'Egypte i wyprawa Desaix'a do Górnego Egiptu. Denon odkrywa sztukę egipską. Champollion odczytuje hieroglify. Egiptologia. Ryszard Lepsius. Historia sztuki egipskiej w czasach nowszych. Gaston Maspero i Fryderyk von Bissing. Odkrywczy chnrakter hipotez Jana Caparta i Henryka Schäfera

Nie zakończyło się jeszcze panowanie Rzymian w Egipcie, gdy już dla mieszkańców kraju nad Nilem zabytki ich wielkiej przeszłości były zupełnie niezrozumiałe. Nie tylko sfinks stanowił zagadkę. Zapomniano już odczytywać hieroglify egipskie. Nawet kapłani w świątyniach sądzili, że przedstawiają one symbole treści filozoficznej. Wcześni pisarze chrześcijańscy, jak Klemens z Aleksandrii (z drugiej połowy II w.) lub Ammianus Marcellinus (z IV w.) usiłują bezskutecznie odczytać ich sens i znaczenie.

Już w okresie starożytnym wokół piramid powstały rozliczne legendy, które u pisarzy arabskich znalazły zadziwiającą wykładnię. Według jednego z rękopisów z pierwszej połowy X w. miały być to wielkie budowle, wzniesione przez legendarnego króla Surida. Kiedy dowiedział się on od astrologów, że nastąpi wielki potop, kazał wznieść te trzy pomniki, w których wnętrzu rzekomo zdeponował dokumenty odzwierciedlające całą sumę wiedzy i sztuki starożytnych czasów. Miano więc tam zgromadzić zarówno pisma dotyczące arytmetyki, jak i geometrii, astrologii i medycyny, a także instrumenty służące do dokonywania obliczeń naukowych. A więc mielibyśmy tu do czynienia

z koncepcją podobną do tej, którą w naszych czasach powzięli Amerykanie mikrofilmując najważniejsze dzieła literackie i naukowe reprezentujące poziom współczesnej kultury i nauki; ukryte w podziemnych schronieniach przetrwałyby dla użytku przyszłych pokoleń (?), ocalałych od zagłady wojny atomowej.

Ale powstanie piramid nie tylko łączono z kataklizmem ziemskim, z potopem. Średniowieczni pielgrzymi, udający się 'do Ziemi Świętej, uważali je za spichlerze biblijnego Józefa i tak są one przedstawione na mozaice z XIII w. w kościele św. Marka w Wenecji (ii. 1).

Na tle pustyni zastygłej w promieniach słońca, piramidy urzekają swą formą, pod którą każdy może podłożyć pewną treść. Dla następnych generacji stanowiły one przedmiot inspiracji artystycznej. Jedną z wizji malarskich Wielkiej Piramidy jest obraz Paula Klee (ii. 2); w latach dwudziestych podróżując po świecie, Klee trafił też do Egiptu.

Od kiedy zatem Egipt przestał być dla nas zagadką, a tajemnice jego potężnych świątyń i posągów zostały poznane?

Każdy, kto interesuje się dziejami sztuki czy kultury ludów starożytnych, stawia sobie pytanie, komu należy przypisać zwrócenie uwagi w okresie nowożytnym na ten rodzaj problematyki. Mówiąc po prostu — kogo możemy dziś uważać za „ojca historii sztuki starożytnego Egiptu". Każda bowiem nauka od kogoś bierze swój początek. Nie znaczy to, aby początek ten był tylko dziełem jednej wybitnej indywidualności. Składa się na to szereg przyczyn obiektywnych. Powstaje odpowiedni klimat społeczny, który doprowadza do tego, że pewne zagadnienia nabrzmiewają i wymagają rozwią-

zania. Niemniej jednak początek nowej dyscypliny naukowej jest zwykle dziełem jednego badacza lub grupy uczonych.

Historia sztuki greckiej bierze swój początek od Jana Joachima Winckelmanna, który najwcześniej potrafił uporządkować materiały zbierane przez podróżników, kolekcjonerów i miłośników zabytków starożytnych opracowując pierwszą syntezę., zresztą bardzo niedoskonałą, sztuki greckiej. Ale Winckelmann był z krwi i kości badaczem przygotowanym do naukowego spojrzenia na rozwój twórczości artystycznej starożytnych Greków.

Tymczasem gdy chodzi o sztukę starożytnego Egiptu za twórcę tej nowej nauki historycznej uznać należy człowieka, który nie był ani naukowcem, ani tym bardziej historykiem.

Dominik Vivant Denon był wszystkim tylko nie uczonym. Artysta i dyplomata, pisał sztuki teatralne, zajmował się co prawda trochę archeologią, ale był również dekoratorem wnętrz; urządził dla pani Pompadour gabinet medali i gemm. Będąc faworytem Ludwika XV przyjaźnił się jednak z Wolterem i słynnym malarzem francuskiego klasycyzmu, Davidem. Kiedy wybuchła rewolucja francuska, David ocalił go od gilotyny, a wkrótce potem Denon potrafił pozyskać sobie Bonapartego i znaleźć się w gronie bliskich ludzi jego małżonki, Józefiny. Spożytkowując swoje uzdolnienia artystyczne, zaprojektował nawet niektóre z mundurów rewolucyjnej armii. Kiedy Bonaparte przystąpił do organizowania w roku 1798 wyprawy do Egiptu, żywiołowy temperament i chęć wielkiej przygody kazały mu się przyłączyć do grona uczonych, którzy towarzyszyli Napoleonowi w wyprawie. Miał on wówczas lat 51.

Jest rzeczą znamienną, że Bonaparte traktował swoją ekspedycję nie wyłącznie jako podbój militarny, ale również jako wyprawę naukową, której zadaniem miało być wszechstronne zbadanie Egiptu. Zdołał on zaanimować do tego celu najwybitniejszych ówczesnych uczonych, członków Institut de France. Towarzyszyli oni wielkiemu zdobywcy znosząc wszelkie trudy oraz niewygody życia obozowego i narażając się niejednokrotnie na poważne niebezpieczeństwa. Był wśród nich i Denon, który jako przedstawiciel założonego przez nich Institut d'Egypte znalazł się w dywizji generała Desaix, w słynnym marszu do Asuanu, do pierwszej katarakty nilowej. Zanim jednak Desaix wyruszył na podbój Górnego Egiptu, Denon pod eskortą 200 żołnierzy — gdyż były to czasy niespokojne, w niewiele tygodni po słynnej bitwie pod piramidami — dokonał pierwszego rozpoznania nekropoli w Giza. Nie tylko poczynił notatki i szkice zespołu piramid, odartych już wówczas z okładziny kamieni, które posłużyły do budowy najstarszych meczetów i murów Cytadeli w Kairze. Zbadał on również słynną komorę królewską we wnętrzu piramidy Cheopsa, opisał głowę zasypanego wówczas prawie w całości sfinksa (ii. 3), która wydała mu się pełna łagodnego i spokojnego wyrazu, a następnie podążył na rozległe cmentarzysko w Sakkara, gdzie pod jego kierunkiem odkopano kilkaset naczyń zawierających mumie pięciuset ibisów.

Największe jednak pole do działania miał Denon w armii generała Desaix. Nie zrażony nękającymi wypadami Mameluków, niekiedy dosłownie wśród świstu kul i zgiełku bitewnego, opisywał i szkicował każdą napotkaną świątynię i ruinę, zwracając

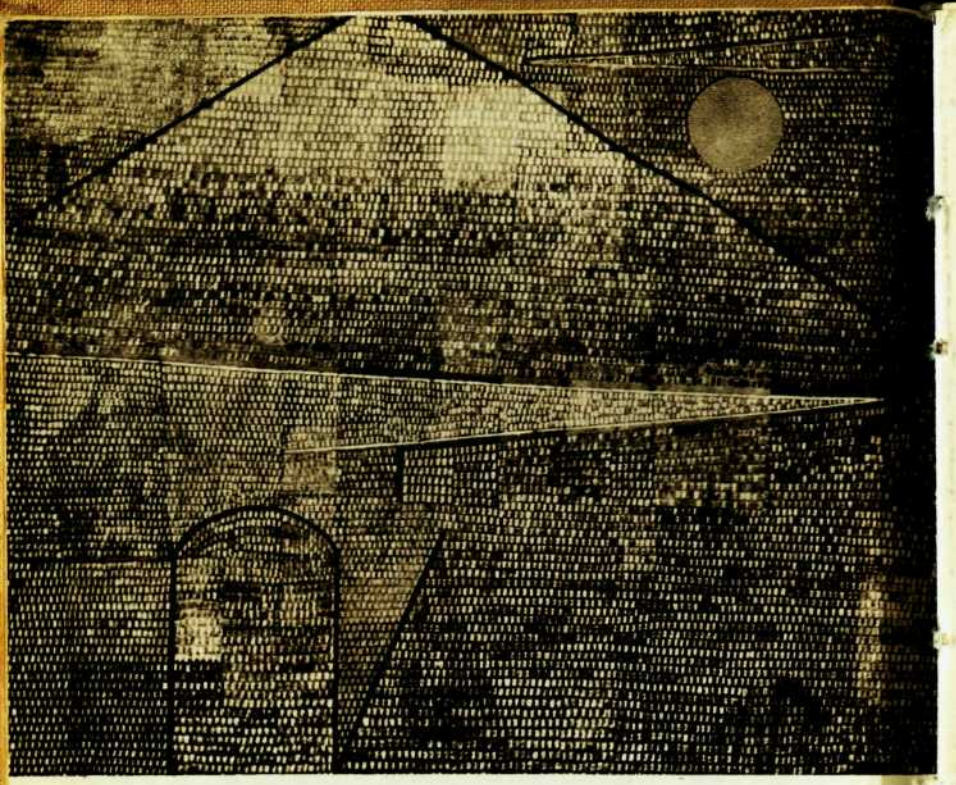
uwagę nie tylko na wygląd całości, ale również i na szczegóły. On pierwszy dostrzegł trzy zasadnicze typy rysunku egipskiego, choć chronologicznie uszeregował je fałszywie. Chodzi tu o: a) tzw. obrys za pomocą rycia w kamieniu lub zaznaczenia farbą wyłącznie konturu, b) właściwy rysunek barwny 0 charakterze malarskim i c) relief, który — jak słusznie rozróżnił on — może być płaski, wgłębiony lub wypukły. Denon też trafnie zauważył, że Egipcjanie podkreślali barwą efekty plastyczne płaskorzeźby, to znaczy, że relief jest polichromowany. Fakt, że motywy kompozycyjne powtarzają się w płaskorzeźbach wielokrotnie — mamy tu bowiem do czynienia z tym samym układem postaci bogów i królów składających im ofiary — przywodził mu na myśl podobieństwo do francuskich kart do gry, na których przecież te same postacie występują wielokrotnie.

Forsowny marsz dywizji Desaix'a na południe 1 ustawiczne po drodze utarczki z jazdą Mameluków stwarzały dodatkowe trudności dla badacza. Denon nie mógł zabawić dłużej w tych miejscach, które zasługiwały na dłuższe i dokładniejsze badania. W świątyni w Dendera zdołał jednak wykonać szkic ze słynnego zodiaku oraz zebrać nieco rzymskich lampek i *uszebti,* czyli figurek, które miały za Egipcjanina wykonywać wszystkie prace w jego życiu pozagrobowym. Wspomina on, że żołnierze na widok ruin świątyni w Luksorze stanęli jak wryci wykonując spontanicznie „do nogi broń".

Kolosy Memnona rozczarowały go. Powiada o nich, że są bez wdzięku, że nie posiadają niczego, co by mogło wywołać zachwyt. Podobnie Karnak, w którym nagromadzenie na stosunkowo niedużej przestrzeni wielu świątyń wywołuje u niego wra-

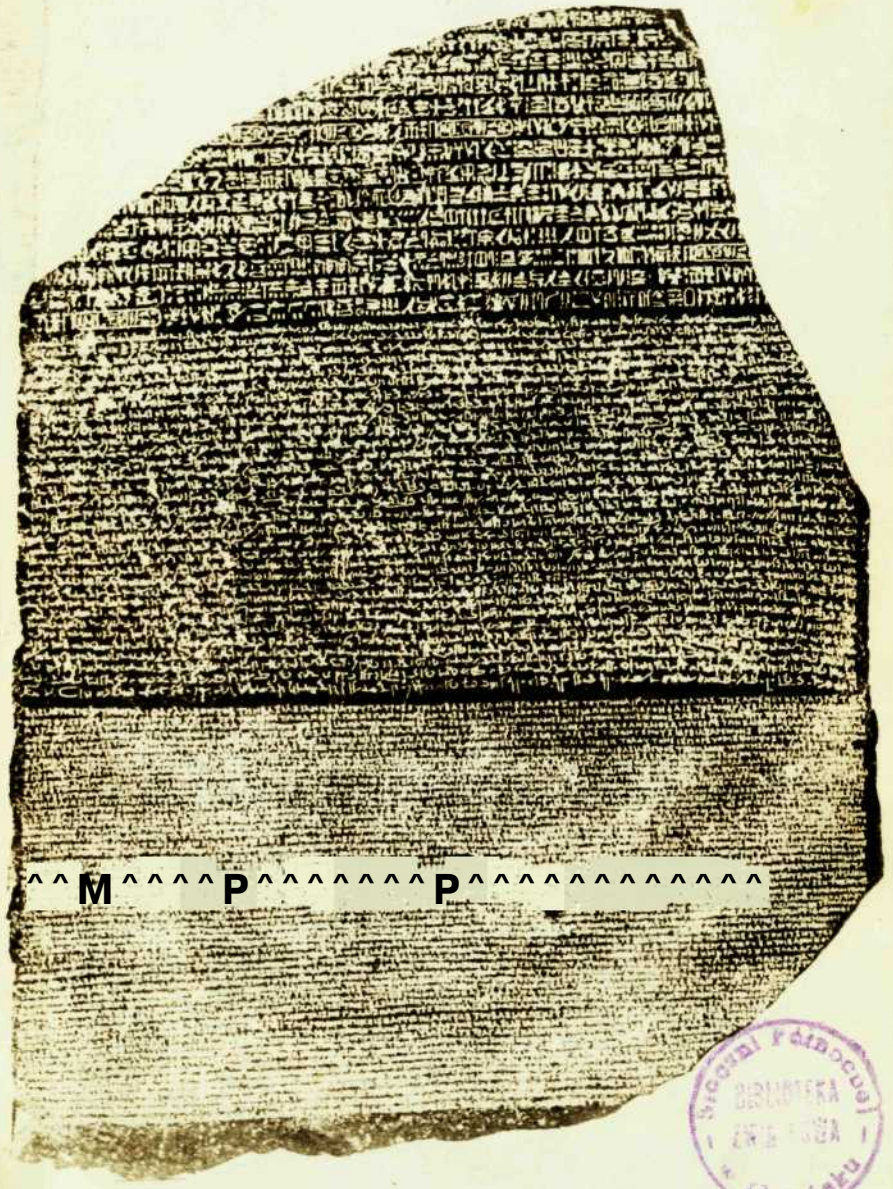
1. Piramidy jako „spichlerze Józefa". Mozaika z XIII w.

BIBLIOTEKA



2. Paul Klee, *Piramida*

3. Sfinks. Sztych wg rysunku Denona



4. Kamień z Rosetty. **Okres** ptolemejski

Sieczni Północnej BIBLIOTEKA ZWIĄZKOWA w Gdańsku

5. Malowidło z grobowca w Hierakonpolis. Okres predynastyczny

6. Szaduf i sakija. Fotografia współczesna

żenię przeładowania i teatralnej pompy, choć — jak powiada — to nie jest cyrk ani arena, ani teatr. Denon był niepocieszony, że za mało czasu dano mu na zwiedzenie grobów w Dolinie Królów, a Kom Ombo mógł dojrzeć tylko z drugiego brzegu Nilu. Zdołał on jednak naszkicować dwie świątynie: w Esna i Edfu.

W i oku 1802 ukazał się w sztychach jego wspaniały album zabytków starożytnego Egiptu zatytułowany *Podróż po Dolnym i Górnym Egipcie (Voyage dans la Basse et Haute Egypte)*. Dzieło Vivant Denona stanowiło pierwszą w nowożytnym świecie naukową rewelację zabytków sztuki i architektury starożytnego Egiptu. W kilka lat później słynna, wielotomowa publikacja *Opisanie Egiptu (Description de 1'Egypte,* Paryż 1809—1828), owoc wieloletnich badań zespołu uczonych francuskich towarzyszących Bonapartemu nad Nil, przyniosła poważne uzupełnienie materiałów opublikowanych przez Denona, jakkolwiek sztuka starożytnego Egiptu w tej oficjalnej publikacji Instytutu Francuskiego stanowiła tylko skromny fragment wielkiego opracowania geo- i hydrografii, zoologii i botaniki, współczesnej wyprawie Bonapartego kultury materialnej oraz innych zagadnień ówczesnego Egiptu.

Prezentacja sztuki egipskiej dokonana z początkiem XIX w. w dziele Vivant Denona nie miałaby tak wielkiego znaczenia, gdyby nie równoczesne nieomal prace badawcze Jana Franciszka Champolliona, których ukoronowaniem było rozszyfrowanie egipskiego pisma hieroglificznego. Wtedy to bowiem jeden z oficerów ermii Bonapartego, kierujący u ujścia Rosetty (ramienia Nilu) pracami saperskimi, znalazł blok czarnego bazaltu z tekstem wy-

Biblioteka Szkolna

rytym w trzech pismach: hieroglifach, alfabecie greckim i w trzecim charakterze, który — jak niedługo potem się przekonano — był pismem demotycznym.

Ten dokument stanowiący dekret Ptolemeusza V Epifanesa (205—180), nazwany później kamieniem z Rosetty (ii. 4), odegrał kluczową rolę w odczytaniu pisma egipskiego. I pomyśleć tylko, że ten nieduży blok bazaltu został wymieniony w traktacie kapitulacyjnym, który z wiosną roku 1801 armia francuska musiała podpisać ze zwycięskim dowódcą wojsk angielskich. Artykuł układu stanowił, że kamień z Rosetty zostanie wydany Anglikom, ale prawo jego publikacji zachowają uczeni francuscy. Dziś istotnie oryginał znajduje się w Muzeum Brytyjskim w Londynie, a tylko kopia jego zdobi salę paryskiego Luwru.

Hieroglify egipskie stanowią nieodłączną część wszystkich egipskich dzieł sztuki. Pokrywają one zarówno mury świątyń, jak i tło płaskorzeźb. Uzupełniają efekty dekoracyjne malowideł i kolosalnych granitowych posągów. Bez znajomości treści wyrażonych w hieroglifach nie może być mowy o dokonaniu właściwej oceny sztuki egipskiej, o zrozumieniu jej istoty i jej charakteru. Tymi więc, którzy w czasach nowożytnych pierwsi otwarli wrota do niezgłębionej — jak mówiono przed nimi — zagadki tajemniczej kultury starożytnych Egipcjan, byli dwaj Francuzi.

Naturalnie, że nie można stawiać w jednym szeregu wagi osiągnięć Champolliona i Denona. Nazwisko pierwszego stało się niejako symbolem wielkiej odkrywczej działalności naukowej. Vivant Denon uczonym — jak widzieliśmy — nie był, ale jego rysunki i poczynione przezeń obserwacje wywołały tak wielkie zainteresowanie kulturą starożytnego Egiptu w oświeconych kołach ówczesnej Europy, że w ślad za nim, obok badań nad językiem, szacowne zabytki wielkiej starożytnej cywilizacji nad Nilem zajęły pierwsze miejsce w usiłowaniach poznania przeszłości tego kraju.

W przeciwieństwie do badań nad kulturą starożytnej Grecji lub Rzymu — w których już nieomal od samego początku wytworzyła się daleko idąca specjalizacja i rozdział problematyki dzielącej badaczy na filologów tzw. klasycznych, archeologów, historyków, numizmatyków, epigrafików itd. — specyfika kultury starożytnego Egiptu nie sprzyjała takiemu podziałowi. Wszystko tu jest z sobą najściślej powiązane: pismo ze sztuką, sztuka z religią, religia z poezją, ta ostatnia zaś z historią polityczną. Dlatego też powstała jedna nauka, badająca całokształt zagadnień starożytnego Egiptu: e g i p t o l o g i a, której ojcem był niewątpliwie Jan Franciszek Champollion.

I dzisiaj badaczowi zajmującemu się dziejami sztuki egipskiej nie mogą być obce hieroglify, których treść musi on umieć odczytywać. Ale z wolna i w egiptologii stale powiększająca się ilość materiałów zabytkowych, pochodzących z wykopalisk archeologicznych, prowadzi z konieczności w ogólnych ramach tej nauki do pewnych specjalizacji. Trudno bowiem wymagać od badaczy poświęcających swój czas na odczytywanie tekstów hieratycznych czy demotycznych, aby w równej mierze mogli oni śledzić nowe zdobycze w zakresie rzeźby czy malarstwa egipskiego. Specjalizacja ta już zaznacza się w składzie ekip archeologicznych rozkopujących zasypane piaskami pustyni osiedla i cmentarzyska starożytne.

Wreszcie książki. Na ogół inni uczeni piszą gramatyki języka egipskiego, inni dzieła o sztuce. O ile początek pierwszym gramatykom i słownikom dał Champollion, to dla drugich inspiracją była wielka przygoda Vivant Denona, jego ilustrowana zabytkami *Podróż po Dolnym i* Górnym *Egipcie.*

Nie sposób tu wyliczyć najważniejsze choćby opracowania dziejów sztuki egipskiej, jakie w ciągu XIX i pierwszej połowy XX w. wzbogaciły literaturę naukową. Wymienić jedynie wypada pomnikowe dzieło niemieckigo egiptologa Ryszarda Lepsiusa *Zabytki Egiptu i Etiopii (Denkmdlei aus Agypten und Athiopien),* którego badania nie tylko potwierdziły prawidłowość metody Champolliona w odczytywaniu hieroglifów, ale opublikowane przerysy zabytków do dziś, po stu latach przeszło, stanowią cenną i pożyteczną dokumentację.

Tym bardziej trudno by nam było wdawać się w szczegółową analizę polemik i oceny różnych poglądów na sztukę egipską. Warto jednak nadmienić, że jeden z uczonych, wydając w latach przed II wojną światową podręcznik historii sztuki starożytnego Egiptu, każdy okres dziejowy publikował równolegle w dwóch odrębnych zeszytach; jeden stanowił właściwy wykład dziejów tej sztuki, drugi ocenę polemiczną spornych w nauce poglądów na poszczególne zagadnienia. Mam na myśli dzieło Fryderyka von Bissinga: *Historia sztuki egipskiej (Agyptische Kunstgeschichte,* 1934—1935). Należy tu jednak wspomnieć nazwiska trzech badaczy, których syntetyczne opracowania dziejów sztuki egipskiej do dziś nie straciły na wartości. Francuz Gaston Maspero, autor dwutomowej *Historii sztuki starożytnego Egiptu (Uhistoire de l'arl de l'ancienne Égypte,* 1910), Belg Jan Capart, twórca dwutomowej *Sztuki egipskiej (Uart égyptien,* Paryż 1909—1911) i wreszcie Henryk Schäfer, którego dzieło O *sztuce egipskiej (Von dgyptischer Kunst)* do roku 1930 doczekało się trzech rozszerzanych wydań.

Gastona Maspero już nie znałem osobiście. Jan Capart przewodniczył belgijskiej ekspedycji archeologicznej w El-Kab, sąsiadującej z kierowanymi przeze mnie w latach przed II wojną światową wykopaliskami polsko-francuskimi w Edfu, w Górnym Egipcie. Widywaliśmy się często. Należał on już wówczas do seniorów egiptolcgii. Spotykałem go na zjazdach i kongresach międzynarodowych, w których odgrywał zwykle dominującą rolę. Był człowiekiem olbrzymiej wiedzy, a przy tym świetnym organizatorem, któremu zawdzięcza swoje powstanie Fundacja Królowej Elżbiety, finansująca belgijskie badania *i* publikacje w zakresie egiptologii. On, bodajże jedyny z ówczesnych egiptologów, w swoich pracach zwracał uwagę na ułamkowość naszego poznania kultury starożytnego Egiptu, przestrzegając przed wyciąganiem zbyt daleko idących wniosków.

Mało kto bowiem zdaje sobie sprawę z tego, że oceniając życie i zwyczaje starożytnych Egipcjan na podstawie malarskich i płaskorzeźbionych przedstawień w grobowcach, dokonujemy uogólnień najczęściej niedopuszczalnych z punktu widzenia metody naukowej. Znamy bowiem coś niecoś ponad 400 grobowców dostojników egipskich. Najstarsze z nich pochodzą z VI dynastii, większość jednak należy do okresu Nowego Państwa (XVIII i XIX dynastii). Tych czterysta grobów rozkłada się więc na okres około dwóch tysięcy lat. Jeśli przepołowimy liczbę 400 — z uwagi na to, że mamy na przestrzeni tych dwóch tysięcy lat

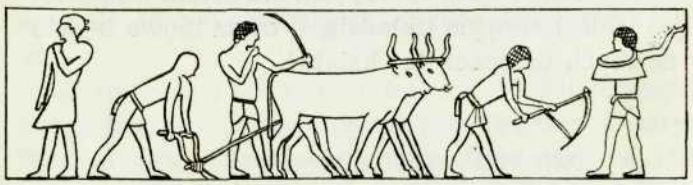
do czynienia z dwoma Okresami Przejściowymi — wypadałoby nam na okres jednego wieku 40 grobowców osobistości pochowanych wyłącznie według rytuału Ozyrysa, o takie to bowiem groby chodzi. Obliczając podówczas wiek jednej generacji na 25 lat, dochodzimy do liczby 10 osób na jedną generację. Sprawa przedstawia się więc tak, jakbyśmy za wykładnię życia ii zwyczajów Francji przyjmowali Panteon paryski.

Obliczenia Caparta są może zbyt pesymistyczne, jeśli chodzi o wartość posiadanych przez nas materiałów poznawczych, ale zwrócenie przezeń uwagi na ten aspekt źródłoznawczy świadczy o jasności umysłu badacza i zdrowym rozsądku, którego nie zdołała wypaczyć olbrzymia erudycja. Jan Capart zmarł w kilka lat po wojnie, do ostatnich chwil swego życia ogłaszając drukiem cenne rozprawy naukowe i popularne książki o życiu i kulturze starożytnych Egipcjan. Podczas jednego z pobytów w Polsce belgijskiej królowej Elżbiety rozmawiałem z nią wiele o Janie Capart. Doszedłem do wniosku, że królowa swoje zainteresowania egiptologiczne zawdzięcza przede wszystkim jemu.

20 sierpnia 1939 r. odbywał się VI Międzynarodowy Kongres Archeologiczny w Berlinie. Henryk Schäfer patronował sekcji egiptologicznej, na której wówczas jako oficjalny delegat Polski i Wolnego Miasta Gdańska w dniu 23 sierpnia wygłaszałem referat. Na życzenie Schäfera objąłem na posiedzeniu popołudniowym przewodnictwo tej sekcji. W południe udając się na uroczyste przyjęcie do ratusza byliśmy świadkami przemarszu na Wschód pancernej dywizji hitlerowskiej. Tego dnia wieczorem, na innym przyjęciu kongresowym, nieomal że

nie padłem ofiarą prowokacji jednego z młodych pseudouczonych niemieckich. Sytuację ocalił Schäfer i drugi najwybitniejszy z niemieckich egiptologów, Herman Junker: usunęli dyskretnie zapalczywego hitlerowca zapraszając mnie równocześnie na posiedzenie „wielkiej czwórki" egiptologów, która miała zadecydować o reedycji wielkiego dzieła Lepsiusa *Denkmalei aus Agypten und Athiopien*. Miałem pełną świadomość, że zaszczytny udział w tym kuluarowym zebraniu zawdzięczam z jednej strony brutalnemu nietaktowi faszysty, z drugiej zaś humanistycznej duszy tych dwóch wielkich uczonych.

Henryk Schäfer pierwszy dostrzegł różnice kompozycyjne, jakie istnieją w rzeźbie egipskiej w odmiennym przedstawieniu postaci władców, dostojników i bogów od służby i ludu pracującego. Pierwszą grupę, zwaną A, cechowała zdaniem jego zasada frontalności i hieratyczność postawy, drugą zaś — tzw. grupę B — swobodny realizm. W ćwierć wieku później opierając się na badaniach Schäfera przedstawiłem swoją teorię kanonu sztuki egipskiej w jej trójczłonowym układzie, o czym mowa będzie w dalszych ustępach tej książki.



II

ŻYCIE NAD NILEM

Kraj i ludzie

Herodot i Amru mieli racją. Nil tworzy ł reguluje życie w Egipcie. Sadd el-Aali, nowa tama pod Asuanem. Tragedia Nubii. Wykopaliska i demontaż świątyń nubijskch. Prace archeologów polskich. W Egipcie nie ma krokodyli i nie rosną papirusy. Klimat kraju w okresie przedhistorycznym. Rolnictwo i hodowla. Niedostatki drewna i obfitość minerałów. Od wspólnoty pierwotnej do dwu państw: Górnego i Dolnego Egiptu. Jak i dlaczego doszło do połączenia obu krajów? Ustrój polityczny starożytnego Egiptu. Rozwarstwienie klasowe społeczeństwa. Kapłani. Sztuka na usługach reżimu

II

Xlerodot, historyk grecki, po odbyciu w połowie V w. p.n.e. podróży do Egiptu, określił kraj ten jako dar Nilu. Kiedy zaś w roku 640 Amru, wódz wojsk kalifa Omara, zdobył Egipt, władcy swemu raportował, że kraj ten — to jałowa pustynia wraz z najżyźniejszą glebą otoczoną z obu stron górami. Obaj mieli rację.

Najurodzajniejsza część Egiptu, Delta, jest w całości darem Nilu, powstałym z mułu, jaki rzeka ta, rok rocznie w okresie letniego wylewu, osadza u swego ujścia. Gdyby nie Nil, wąski pas uprawy rolnej w Górnym Egipcie, otoczony z obu stron paskami pustyni obramowanymi wysokim geblem (tj. górami), nie mógłby wyżywić ludności. W Górnym Egipcie deszcz nigdy nie pada; cała gospodarka rolna oparta jest na systemie kanałów i stałej irygacji za pomocą żurawi, czyli szadufów, i kołowrotów obracanych przez woły — sakij (ii. 6). Ten system użyźniania gleby nie uległ w zasadzie do dziś wielkim zmianom od czasów starożytnych. W niektórych wioskach bardziej zaawansowanych pod względem kultury materialnej, w sakiji gliniane garnki zostały zastąpione metalowymi pojemnikami. Ale i dziś — tak jak przed tysiącami lat — skrzypiącą sakiję obracają woły.

Osiadły po wylewie Nilu muł wystarczy spulchnić drewnianą sochą; pług metalowy nie ma w Egipcie zastosowania. Zbiory wypadają dwukrotnie, a niekiedy i trzykrotnie w roku. Starożytny podział na trzy pory roku: okres wylewu *achet* (lato—jesień), pączkowania i owocowania *peret* (zima—wiosna) i okres zbiorów *szemu* (wiosna—lato), odpowiada i dziś warunkom klimatycznym tego kraju. Dopiero budowa nowej tamy pod Asuanem, nazwanej Sadd el-Aali, sprowadzi za sobą zasadniczą zmianę warunków klimatycznych i agrotechnicznych w Egipcie. Powiększy się co prawda znacznie areał uprawnej ziemi dzięki rozszerzeniu sieci kanałów zasilanych stale wodą z olbrzymiego zbiornika w postaci sztucznego jeziora (już zaczynającego zalewać całą Nubię, od pierwszej aż na południe za drugą kataraktę) długości około 500 km. Jednakże nowa tama przeszkodzi, aby życiodajny muł niesiony przez wezbrane fale Niebieskiego Nilu po rokrocznych wielkich opadach deszczowych z Abisynii dotarł do Egiptu.

Gospodarka rolna będzie się więc musiała opierać na nawozach sztucznych, a parowanie wód jeziora nubijskiego wywoła niewątpliwie opady deszczowe w Górnym Egipcie. Nastąpi to jednak ostatecznie w roku 1970, kiedy to przewidziane jest wypełnienie wodą nilową n o w e g o asuańskiego zbiornika. Przymiotnik „nowy" ma tu zasadnicze znaczenie, ponieważ już od lat kilkudziesięciu, po zakończeniu budowy pierwszej tamy asuańskiej, powstał częściowy zalew Nubii. Starsza tama nie miała jednakowoż za zadanie utrzymania stałego zbiornika wód na terenie Nubii. Przed rokrocznym wylewem w miesiącu lipcu spuszczano wody zbiornika i wówczas na okres dwóch miesięcy wy-

łaniały się z fal zalewu zatopione świątynie nubijskie. Nowe sztuczne jezioro będzie miało w zasadzie stałej wysokości zwierciadło wody.

Ewakuacja ludności z Nubii egipskiej na północ, w rejon Kom Ombo, a z Nubii sudańskiej na południowy wschód, do Chaszm el-Girba w pobliżu granicy abisyńskiej, została już zakończona. Pomimo wysiłków obu zainteresowanych rządów była ona dla Nubijczyków prawdziwym dramatem. Niemniej dramatyczny przebieg, choć w innej już skali, mają prace nad ocaleniem zabytków starożytnej sztuki i architektury nubijskiej, demontażem i przeniesieniem świątyń na inne, bezpieczne miejsca; pod auspicjami UNESCO prowadzi je rząd egipski przy współudziale licznych ekspedycji archeologicznych z całego nieomal świata. Wśród nich nie brak i Polaków. Nasza Stacja Archeologii w Kairze odpowiedziała pierwsza na apel UNESCO. Polscy architekci zdemontowali dwie świątynie w Nubii: w Tafa i Dabod, kierując przeniesieniem bloków ozdobionych reliefami na Elefantynę, wyspę leżącą po północnej stronie tamy asuańskiej. Bierzemy również czynny udział w zabezpieczeniu najwspanialszego zabytku nubijskiego — skalnych świątyń Ramzesa II w Abu Simbel, które zostaną wycięte ze skał i przeniesione na platformę geblu o 60 m wyżej.

Działalność misji archeologicznych na terenie Nubii w ostatnich latach miała co prawda głównie na celu zabezpieczenie zabytków architektury monumentalnej, ale nie wyłącznie. Chodziło również o to, aby przebadać za pomocą wykopalisk jak najwięcej terenów, które oddane musiały być pod zalew nowego jeziora. Dotyczy to zarówno Nubii leżącej w granicach politycznych Egiptu, jak i tzw.

Nubii sudańskiej. Od roku 1960 na wszystkich tych terenach trwała gorączkowa praca wielu ekspedycji wykopaliskowych. Rezultaty tych badań są na ogół bardzo poważne, ale z zadowoleniem możemy powiedzieć, co stwierdza cała opinia światowa, że Polacy na tej „loterii" archeologicznej wyciągnęli najwyższy los.

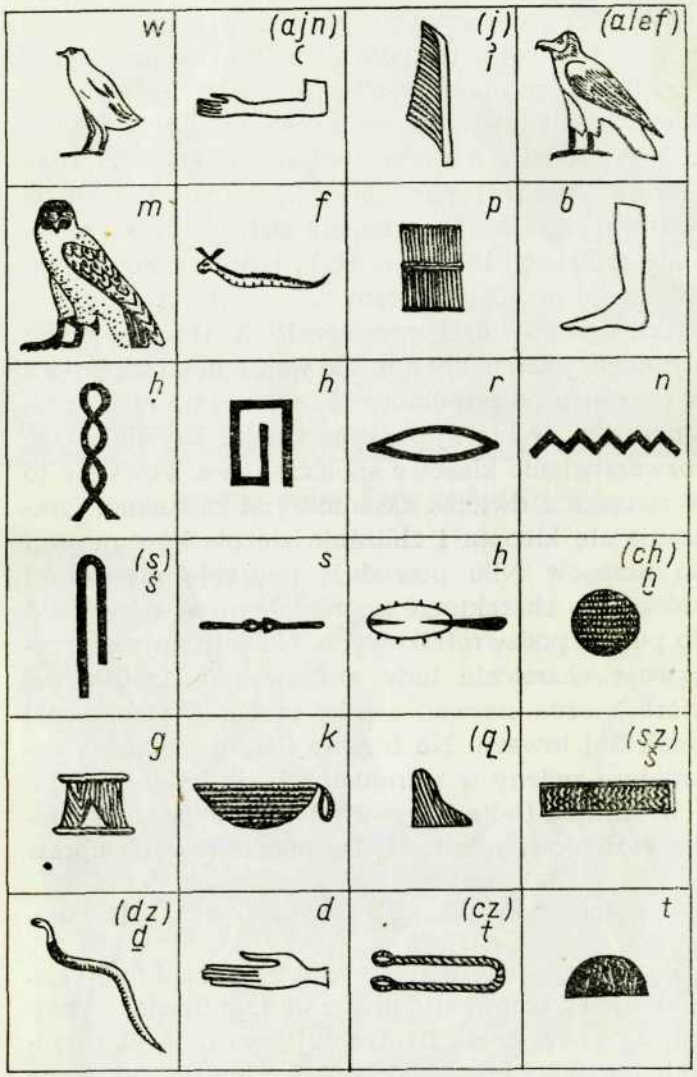
Odkrycie przez nas w Faras (w północnym Sudanie) wspaniałej galerii malowideł ściennych, zdobiących mury zasypanej piaskiem katedry koptyjsko-bizantyńskiej, oraz odkopanie bezcennej wartości dokumentów historycznych w postaci napisów, wśród których na czoło wysuwa się już dziś słynna lista biskupów starożytnej miejscowości Pachoras — stanowi rewelację w skali światowej. Freski z Faras, pochodzące z VIII—XII w., których połowę, tj. ponad 60, otrzymało Muzeum Narodowe w Warszawie (por. ii. 119, 121), rzucają zupełnie nowe światło na rozwój malarstwa bizantyńskiego. Wraz z innymi odkrytymi w Faras zabytkami zmieniają one całkowicie dotychczasowe poglądy na rozwój chrześcijańskiego królestwa Nubii. We wczesnym średniowieczu stanowiło ono ostatni akt wielkiej spuścizny cywilizacyjnej starożytnego Egiptu w kraju, zwanym wówczas Kusz, rządzonym wpierw przez wicekróla, namiestnika faraonów, a później przez samodzielnych królów z Meroe.

Za kilka lat Egipt wraz z północną częścią Sudanu zmienią częściowo swoje oblicze. Nie pierwszy to raz zresztą, jakkolwiek zmiany te dokonywały się w sposób nie tak gwałtowny, jak to ma miejsce obecnie. Podziwiając na płaskorzeźbach staroegipskich sceny polowań królów i wielmożów w gąszczach papirusów, próżno byśmy dziś szukali

na brzegach egipskiego Nilu tej rośliny, tak bardzo przecież charakterystycznej dla krajobrazu starożytnego Egiptu. Gąszcze papirusów można dziś znaleźć dopiero w południowym Sudanie. Również hipopotamy i krokodyle, nieodłączne dla wyobraźni starożytnego Egipcjanina postacie fauny nilowej, przeniosły się bardziej na południe. Z rzadka jedynie można w okolicach Abu Sirnbel natknąć się na krokodyle, które przecież jeszcze w okresie rzymskiego panowania w Egipcie uważane były za symbol tego kraju. Niewątpliwie już wzniesienie pierwszej tamy pod Asuanem w latach przed I wojną światową (1898—1902) stworzyło zaporę dla tych zwierząt, odcinając je nieomal zupełnie od północnego biegu Nilu. Zanik zaś tak bardzo charakterystycznej flory nilowej, np. wspomnianych wyżej trzcin papirusu, zmienił w sposób zasadniczy warunki wegetacyjne w dolnym biegu rzeki.

Mamy tu więc do czynienia z jednej strony z powolnym oziębianiem się klimatu, ale również z wysuszaniem się ziem nad Nilem. Od epoki dynastycznej, tj. od IV/III tysiąclecia p.n.e., a w istocie znacznie wcześniej, Egipt jest krajem w zasadzie pustynnym; z wyjątkiem Delty i wąskiego pasa przybrzeżnego w Górnym Egipcie, panuje tu suchy klimat pustyni.

W epoce pleistocenu kraj ten przedstawiał zupełnie inny obraz. Leżał on w strefie gorącego klimatu podzwrotnikowego, obfitującej w liczne jeziora. W miarę osuszania się klimatu pozostały po nich oazy, wśród których przede wszystkim wymienić należy wielką oazę Siwa na północy, Fajum w części centralnej i oazę Charga na południowym zachodzie.



1. Hieroglify egipskie, tzw. alfabet

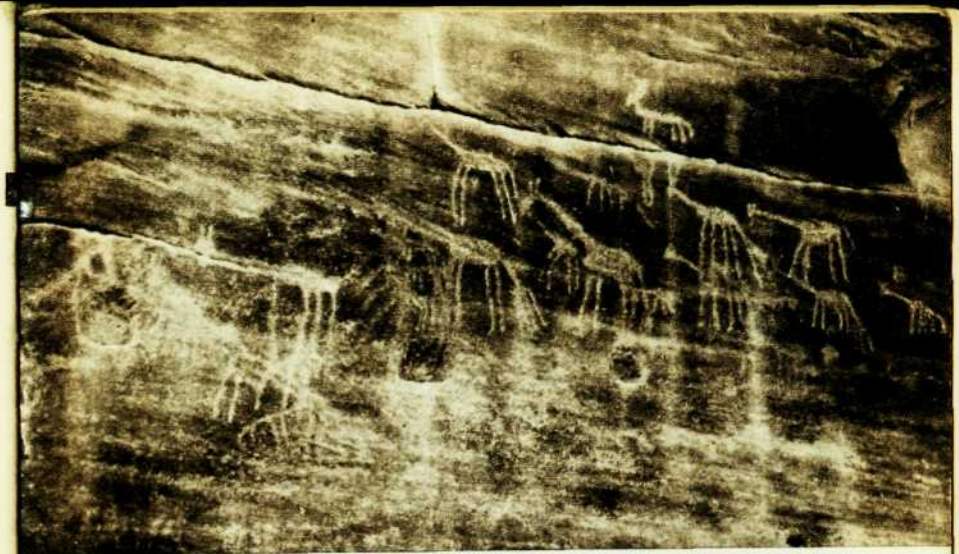
W podzwrotnikowych puszczach tego obszaru ludność pierwotna trudniła się zbieractwem owoców i roślin, które obok prymitywnego łowiectwa i rybołóstwa stanowiły podstawowe źródło wyżywienia. Wykopaliska archeologiczne odkrywają nam dziś na obszarach pustynnych, leżących daleko od Ndlu, prastare osady rybackie świadczące wymownie o zmianach klimatycznych, które zachodziły tu w okresie przedhistorycznym.

Trudno jest dziś prześledzić konkretne etapy przemian, jakie miały miejsce wśród ludności Egiptu w przejściu od wspólnoty pierwotnej do epoki niewolnictwa, w której poczyna się już krystalizować rozwarstwienie klasowe społeczeństwa. Powstaje to w związku z dwiema zasadniczymi zmianami. Osuszanie się klimatu i zbliżanie się piasków pustyni do brzegów Nilu powodują migrację pierwotnej ludności o charakterze negroidalnym w górę rzeki do puszcz podzwrotnikowych. Na jej miejsce przybywają chamickie ludy z Półwyspu Arabskiego, które można nazwać strażą przednią późniejszej semickiej inwazji. Na terenie Egiptu zachodzą zasadnicze zmiany w warunkach życia ludności.

Urodzajna Delta i brzegi rzeki sprzyjają szybkiemu rozwojowi rolnictwa. Do podstawowych upraw należy jęczmień *jòt* i pszenica *bóle*.

Pozwólmy sobie w tym miejscu na małą dygresję. Jakkolwiek omówienie pisma hieroglificznego znajdziemy w rozdziale III, traktującym o języku i piśmiennictwie, to jednak dobrze będzie już teraz rzucić okiem na rysunek zawierający podstawowe znaki hieroglifów, tzw. alfabet (rys. 1).

Obok roślin strączkowych pszenica i jęczmień — to główne uprawy rolne. Len służy za surowiec dla



7. Rysunek skalny. Okres prehistoryczny

8. Paletka do szminek
Okres predyjjłSTfcZTtyN.

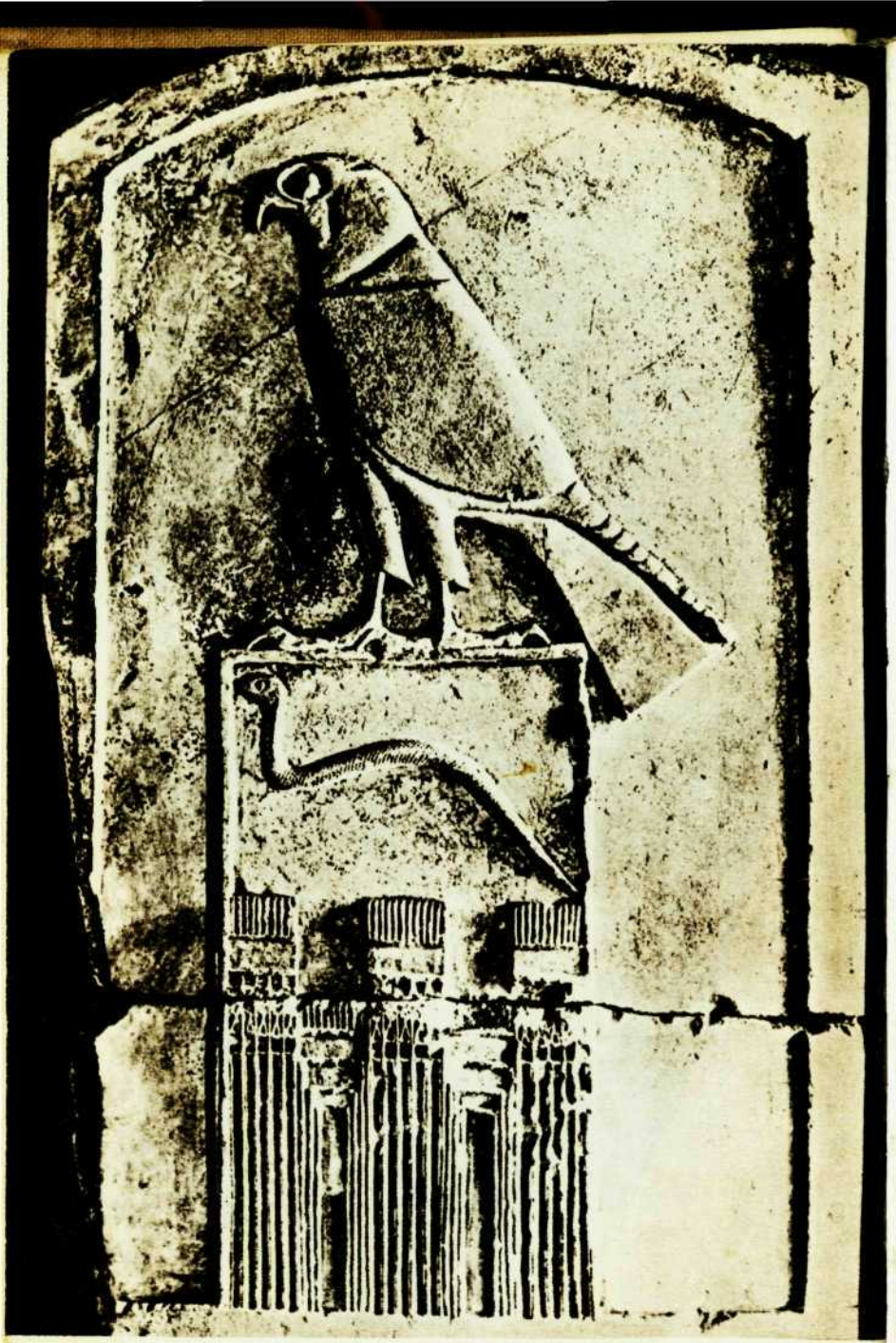
BIBLIOTEKA

M. B.

9. Paleta króla Narmera. I dynastia

Stoczni Północnej BIBLIOTEKA ZWIĄZKOWA w Gdańsku

10. Paleta króla Narmera. I dynastia



Ụ. Stela króla Dżeta. I dynastia

tkactwa, którego wynalazek przypisywali starożytni Egipcjanie bogini Tait. Wszystko zresztą, co dotyczy plonów i hodowli, znajduje swoje odbicie w mitologii egipskiej i można sądzić na tej podstawie, że główny zrąb wierzeń egipskich sięga właśnie tego okresu, kiedy nad brzegami Nilu ludzie żyć poczynają na bazie gospodarki rolno-hodowlanej.

Reliefy w grobowcach wielmożów egipskich (tzw. mastabach, por. rys. 8) z drugiej połowy III tysiąclecia p.n.e. obfitują w sceny przedstawiające żniwa i znoszenie worów ze zbożem do kopulastych silosów, a także hodowlę różnego rodzaju drobiu i bydła, wśród którego dominuje charakterystyczna do dziś dla Egiptu sylwetka *gamus* o zakrzywionych nisko rogach. Za zwierzę do transportu służy osioł ek. Próżno szukalibyśmy tam konia, który wprowadzony został do Egiptu w pierwszej połowie II tysiąclecia p.n.e. Lasów Egipt okresu faraońskiego już nie posiadał. Pod tym względem krajobraz do dziś nie uległ zmianie. Gaje palmowe nad Nilem, gdzieniegdzie rozsiane tamaryszki, sykomora i dzikie akacje splątane z mimozą.

Niedostatki w drewnie jako surowcu Egipt wyrównywał obfitością minerałów i metali służących do wyrabiania narzędzi pracy i przedmiotów codziennego użytku. Przede wszystkim jednak muł nilowy nadawał się doskonale do lepienia naczyń, wznoszenia ścian domów i produkcji cegieł suszonych na słońcu. Na granicy Dolnego i Górnego Egiptu, nieco na południe od dzisiejszego Kairu, już bardzo wcześnie rozpoczęła się eksploatacja kamieniołomów w Tura, dających dobry gatunek wapienia do wznoszenia monumentalnych budowli. Przy pierwszej katarakcie nilowej znajdowały się

wielkie złoża granitu, zarówno czerwonego jak i czarnego. Wzdłuż całej doliny Nilu, na pustyni, występowały kamienie służące do wyrobu drogocennych naczyń: alabaster, szczególnie w środkowym Egipcie w okolicach Tell el-Amarna, dalej bazalt i skały piaskowca. Najwięcej gatunków kamieni dostarczała wschodnia pustynia: dioryty i doleryty, porfiry i serpentyny. Tam znajdowano również półszlachetne kamienie służące do wyrobu biżuterii: ametysty, chalcedony (np. agaty i onyksy, a także jaspisy oraz kornaliny, zwane krwawnikami), kryształy górskie i turkusy. Występujące tam złoża szlachetnych beryli (np. szmaragdów) poczęto eksploatować dopiero w czasach grecko-rzymskich. Ale już w okresie przedhistorycznym umiano wytwarzać ze znajdywanych tam steatytów (zbita odmiana talku) paciorki. Czarny obsydian (pochodzenia wulkanicznego) służył od dawna podobnie jak krzemień do wyrobu grotów strzał, a także i do amuletów.

Co się tyczy metali, to już od pierwszych dynastii wytapiano złoto na wschodniej pustyni, a jeszcze wcześniej miedź na Półwyspie Synajskim. Zresztą ilości tych metali nie zaspokajały potrzeb Egiptu i królowie egipscy sprowadzali miedź z CyprU a złoto z podległe] im Nubii. Natomiast srebro należało do rzadkości i tym tłumaczyć można fakt, że w pewnych okresach było ono cenione bardziej niż złoto. Do wyrobu brązu musieli importować cynę z Azji Mniejszej, ale za to rud żelaznych było pod dostatkiem na wschodniej pustyni, jednakowoż w pełni poczęto je eksploatować w okresie późniejszym.

Prawidłowość historyczna w rozwoju dziejów ludzkości znajduje swoje pełne potwierdzenie w

przemianach układu stosunków społecznych nad Nilem. Powstaje z wolna szereg rozsianych wzdłuż brzegów rzeki skupień ludnościowych, które można by przyrównać do swego rodzaju demokracji wojskowych lub wojennych.

Tradycja tych zespołów ludnościowych przetrwała w symbolice późniejszych nomów (tj. powiatów), które miały swoje własne godła wojenne. Wytworzona jednak specyfika klimatyczna obszaru podzielonego w zasadzie na dwa różne tereny — rozległą Daltę i wydłużony pas ziemi Górnego Egiptu — sprzyjała połączeniu się rozlicznych wspólnot ludnościowych w dwa organizmy państwowe: władcy Dolnego Egiptu (tj. Delty) oraz króla Górnego Egiptu.

Ten pierwszy układ państwowości w dolinie Nilu zaważył na dziejach starożytnych całego kraju. Przetrwał on w nomenklaturze urzędów, tytulaturze królewskiej, symbolice religijnej i dworskiej. Tak więc na dworze królewskim oficjalnie będą dwa spichlerze i dwa skarbce: Górnego i Dolnego Egiptu. Faraon będzie zawsze nosił tytuł króla Górnego i Dolnego Egiptu, sępia bogini Nechbit będzie patronować krajowi południa, podczas gdy kobra — jako bogini Edzo czczona w Buto — stanowi symbol Delty. Faraon będzie właścicielem dwóch koron królewskich: czerwonego czepca — korony Dolnego Egiptu, i białej tiary — korony Górnego Egiptu.

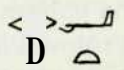
Dziś możemy już względnie dokładnie ustalić, kiedy doszło do połączenia obu krajów, tj. Dolnego i Górnego Egiptu, w jedno państwo. Stało się to około roku 3000 p.n.e. Zanim jednak doszło do zjednoczenia, upłynęły wieki zbrojnych walk i zmagań pomiędzy dwoma królestwami. Musiało to

jednak w końcu nastąpić, gdyż Egipt był niejako predestynowany, z uwagi na specyficzne warunki geograficzne, do zarządzania przy pomocy jednego ośrodka dyspozycyjnego, centralnej władzy państwowej.

Regularność wylewów Nilu, na których opierała się cała gospodarka rolna tego kraju, stwarzała konieczność jednolitego systemu irygacji, bez którego ludność nie wyżyłaby na tej ziemi. Wszelkie zakłócenia, jakie mogły powstać na terenie od pierwszej katarakty nilowej do ujścia rzeki, pociągały za sobą zgubne skutki dla powiększającej się populacji. Sama przyroda zmusiła niejako ludność kraju do skupienia się wpierw w dwa systemy państwowe (Górnego i Dolnego Egiptu), a następnie w jeden organizm, który przetrwał nie tylko trzy tysiące lat dziejów dynastycznych starożytnego Egiptu, ale trwa do dziś nieprzerwanie, pomimo burzliwych losów tego kraju, którego nie oszczędziły obce inwazje, zanim w czasach najnowszych osiągnął znów całkowitą niepodległość.

Starożytny Egipt od momentu połączenia obu krajów przedstawia obraz typowego społeczeństwa formacji niewolniczej o ściśle zróżnicowanym ustroju klasowym.

Na szczycie drabiny społecznej stoi król, który bywa uważany czasem za boga a czasem za jego namiestnika. Król w pojęciu starożytnych Egipcjan jest równy bogom, na równi z nimi bywa wielbiony. Królowie zawierają najczęściej związki małżeńskie ze swoimi siostrami, niezależnie od tego, że dla swych przyjemności życiowych posiadają liczny harem nałożnic. Lud króla widuje z rzadka tylko i z daleka — podczas wielkich procesji religijnych.

Państwem w zasadzie rządzi kanclerz czy — jak dziś z turecka zwiemy go — wezyr. Jest on nie tylko najwyższą władzą wykonawczą, ale i sądowniczą; opiera się zresztą w wymiarze sprawiedliwości na szczegółowo opracowanych kodeksach, które w zwojach papirusów posiada zawsze pod ręką podczas każdej rozprawy sądowej. Wezyr ma do pomocy szereg wysokich urzędników dworskich: skarbników, naczelnych architektów, przełożonych spichlerzy i wysokich dowódców wojskowych. Niektórzy z nich noszą tytuły książąt  *iripat* *í*> hrabiów *hatija,* ale tytuły te nie są dziedziczne. Administracyjnie kraj podzielony jest na 20 nomów (powiatów) Dolnego i 22 nomy Górnego Egiptu. Każdym nomem na prowincji rządzi gubernator — nomarcha, posiadający własną, bogato rozbudowaną administrację.

Centralizacja władzy, która nastąpiła po zjednoczeniu kraju, była niewątpliwie na ówczesnym etapie rozwojowym Egiptu postępowym aktem politycznym, prowadzącym do konsolidacji państwa. Kierowanie tak wielkimi obszarami i nadzór nad skomplikowanym systemem irygacji, budową kanałów i tam prowadził jednak do wypaczeń, których wyrazem przede wszystkim był olbrzymi rozrost, a właściwie przerost biurokracji. Wprawdzie oficjalnie fellachowie pracujący na roli byli ludźmi wolnymi i instytucja niewolnictwa zrodziła się dopiero później, bo w połowie II tysiąclecia p.n.e. (początki jej datują się od sprowadzenia jeńców wojennych pojmanych w okresie wypraw zaborczych władców Nowego Państwa), to jednak praktycznie dola ludu egipskiego nie różniła się wiele

od położenia niewolników. Z małych poletek musieli oni płacić ciężki haracz do spichrzów i skarbców nomarchów i króla, popędzani do pracy batami państwowych nadzorców.

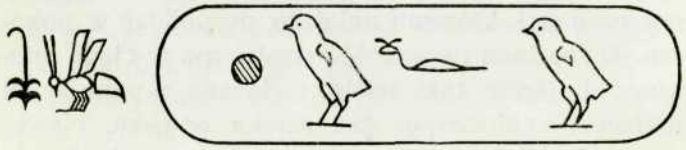
Możemy więc w zasadzie mówić w Egipcie o trzech klasach ludności. O tych, którzy sprawowali władzę: król, książęta krwi i najwyżsi dostojnicy państwowi, wywodzący się z rodu królewskiego; o tych, którzy władzę wykonywali, tj. o rozlicznej rzeszy urzędników od wójta na wsi począwszy a kończąc na gubernatorze, w którego żyłach nie płynęła krew królewska; wreszcie o tych, od których wysiłku i rezultatów pracy zależał byt całej ludności: o chłopach i rzemieślnikach.

W obrębie stanu kapłańskiego, który w całości można by zaliczyć do drugiej klasy społeczeństwa egipskiego, tj. wykonawców władzy, istniała też ścisła hierarchia stanowisk. Korporacje kapłanów poszczególnych świątyń dzieliły się na tzw. *hemneczer* — proroków, i *uabu* — zwykłych (dokładnie — „czystych") kapłanów. Jakkolwiek teoretycznie król był arcykapłanem każdej świątyni, to jednak faktycznie urząd arcykapłana pełnił „pierwszy prorok". Aż do okresu Nowego Państwa ważniejsze jednak stanowiska w klerze piastowali wyżsi cywilni urzędnicy państwowi. Warto też pamiętać 0 tym, że kapłani w zasadzie nie byli wyłączeni od świadczeń na rzecz państwa (np. podatków) i tylko w wyjątkowych przypadkach niektóre kolegia kapłańskie od tych ciężarów zwalniano.

Nad utrwaleniem tego ściśle zhierarchizowanego ustroju czuwała nie tylko władza królewska 1 wprzęgnięta w jej usługi sztuka, pomyślana jako potężny organ propagandy państwowej, gloryfikująca władcę i jego czyny, ale — przede wszystkim —

religia. Niezależnie od skomplikowanego panteonu bóstw egipskich, któremu będziemy się musieli przyjrzeć później, podstawowym elementem wierzeń starożytnych Egipcjan było przekonanie o krótkotrwałym epizodzie życia doczesnego w stosunku do nieskończonej ilości wieków bytowania w zaświatach. Ten krótki okres życia na ziemi należało spełnić zgodnie z istniejącymi przepisami i obowiązującą etyką, ał>y móc po śmierci doczekać się wiecznej szczęśliwości.

Dlatego też każdy Egipcjanin w tym doczesnym życiu przygotowywał się sumiennie do drogi w zaświaty, gromadząc choćby najskromniejszą zastawę grobową w postaci naczyń i sprzętów (zależnie od swej zamożności). Mumifikacja zwłok, na którą stać było tylko ludzi cieszących sdę już pewnym dobrobytem, była wymownym dowodem podstawowej wiary Egipcjan w życie pozagrobowe. Zarówno religia jak i sztuka utrwalały w społeczeństwie przekonanie o niezmienności stanu rzeczy na ziemi, któremu należało się poddać w pokorze. Żadna inna twórczość artystyczna w ciągu wieków nie była tak ściśle związana z panującym ustrojem społecznym, jak sztuka egipska. Nawet sztuka kościelna w okresie włoskiego Odrodzenia nie była podporządkowana tak ściśle panującej ideologii państwowej, jak sztuka starożytnego Egiptu, w której zresztą ówczesne stosunki społeczne znalazły doskonałe i wymowne odbicie.



III

TAJEMNICZE ZNAKI

Język i piśmiennictwo

Jakim językiem mówili starożytni Egipcjanie? Hieroglify. Rola napisów w sztuce. Ortografia ustępuje miejsca kaligrafii. Pismo hieratyczne i demotyczne. Matematyka, geometria i astronomia. O czym mówią papirusy? Szkoła i nauka pisania listów

Ale jest rzeczą zrozumiałą, że nie sztuka, lecz język był organem codziennego porozumiewania się ludzi. Należy więc parę uwag poświęcić najogólniejszemu omówieniu charakteru języka egipskiego.

Ludność starożytnego Egiptu pochodzenia chamickiego mówiła językiem, którego rdzeń był pokrewny językom semickim. Język ten w ciągu trzech tysięcy lat starożytnych dziejów tego kraju przechodził różne fazy rozwojowe. Kiedy go możemy rozpoznać w najstarszych zabytkach piśmiennictwa egipskiego, np. w tzw. *Tekstach piramid,* jest on już — jak świadczy o tym składnia — językiem bardzo starym, wyrobionym, zachowującym szereg form gramatycznych w zaniku. Ten pierwszy uchwytny dla nas okres rozwoju języka egipskiego nazywamy s t a r o ż y t n y m.

Na przełomie III i II tysiąclecia p.n.e., w początkach okresu Średniego Państwa, język cechują utrwalone zwroty, słownictwo i formy, do których nawracać będą następne okresy dziejowe. Jest to etap k l a s y c z n y języka egipskiego. Równocześnie jednak rozwijać się będzie język l u d o w y, który w drugiej połowie II tysiąclecia p.n.e., w czasach Nowego Państwa, nabierze cech ogólnonarodowych. Ten nowoegipski język, mający odmienne od klasycznego formy gramatyczne, nie znajduje swojego odbicia w napisach hieroglificznych, lecz w uproszczonym piśmie egipskim, tzw. h i e r a t y c z n y m (którego nie należy mieszać z tzw. kursywą hieroglificzną), a później w jeszcze bardziej skróconej i schematycznej formie pisania, zwanej pismem d e m o t y c z n y m.

Ostatnią fazą rozwojową języka egipskiego jest język k o p t y j s k i, który rozpowszechnia się pod koniec II w. naszej ery. Pisany on jest już w alfabecie greckim z dodaniem siedmiu znaków z pisowni demotycznej, dla wyrażenia dźwięków, których pismo greckie nie było w stanie oddać.

Nie należy mieszać etapów rozwojowych języka egipskiego z czterema a właściwie trzema rodzajami pisma. Najstarsze to pismo hieroglificzne. Nazwali je tak starożytni Grecy osiedlający się w Egipcie lub podróżujący po tym kraju. Znaki tego pisma widzieli na murach świątyń, na pomnikach bogów. Nie rozumieli jego treści, ale wydawało im się, że jest to święte pismo, co znaczy po grecku *hieroglyphikà grammała,* stąd dzisiejsza nazwa — h i e r o g l i f y.

Musimy się nieco bliżej przypatrzeć tej formie pisma egipskiego, ponieważ (jak wspomnieliśmy już) jest ona ściśle związana ze sztuką: występuje zarówno na rzeźbach i płaskorzeźbach, jak w kompozycjach malarskich. W tych ostatnich najrzadziej. Zasadniczo hieroglify kuto w kamieniu jako znaki wklęsłe albo wypukłe, a często stanowiły ona inkrustację z tzw. pasty szklanej.

Genezą hieroglifów jest pismo obrazkowe. Każdemu pojęciu z dziedziny zjawisk świata otaczającego odpowiadał jeden znak, np. pojęcie głowy wyobrażano rysunkiem twarzy ludzkiej, oku i czyn-

ności patrzenia (widzenia) odpowiadał znak oka, przednia część siedzącego lwa oznaczała początek czegoś, a wizerunek gęsi dotyczył tego właśnie stworzenia. Jednakże z uwagi na to, że istniała zbieżność dźwięku określającego gęś i syna

, ten sam rysunek mógł oznaczać również tego ostatniego. Podobnie było z wizerunkiem twarzy ludzkiej: mogła ona dotyczyć głowy człowieka *hr* bądź przyimka „na". Oko mogło być nie tylko okiem *lit,* ale również oznaczać czynności wykonywania czegoś, robienia

111. W dalszej fazie rozwojowej niektóre znaki zatraciły całkowicie swoje pierwotne znaczenie. Tak np. wyobrażenie zająca określało wyłącznie czynność otwierania. Wreszcie w ostatniej fazie rozwoju pisma Egipcjanie doszli do wytworzenia 24 znaków alfabetu (por. rys. 1), np. noga

oznaczała spółgłoskę „b", żmijka — spółgłoskę „f", sowa — spółgłoskę „m".

Pamiętać należy o tym, że pismo egipskie — tak jak i pisma semickie (np. alfabet arabski) — nie notuje samogłosek. Wokalizacja (czyli uzupełnienie spółgłoski samogłoską) w piśmie arabskim odbywa się za pomocą kresek stawianych nad lub pod znakami. W hieroglifach egipskich istnieją co prawda (podobnie jak w pisowni semickiej) tzw. słabe spółgłoski, np. trzcina na oznaczenie znaku *„i",* przepiórka zaś na oznaczenie spółgłoski „u" transkrybowanej w alfabecie łacińskim przez „w".

Często też nie bywają one w ogóle wypisane. Dla nas brak samogłosek stanowi znaczne utrudnienie w odczytywaniu pisma egipskiego; jego wokalizacja może być częściowo dokonana za pośrednictwem języka koptyjskiego, gdyż alfabet grecki (którym był zapisywany) samogłoski posiada. Natomiast dla ludów semickich czytanie niewokalizowanych tekstów nie przedstawia żadnych trudności. I my dziś, operując rozlicznymi skrótami złożonymi z samych spółgłosek, przyzwyczailiśmy się je z łatwością odczytywać (np. PRL odczytamy Peerel).

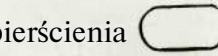
Doprowadzenie do tak wielkiego uproszczenia pisowni, jakim był alfabet hieroglificzny, nie spowodowało w piśmiennictwie egipskim spodziewanego przełomu. Egipcjanie w dalszym ciągu pisali w sposób tradycyjny, gdyż raz ustalone formy wyrażania pojęć nakładały na nich zbyt silne hamulce tradycji, aby odważyli się z nią zerwać. Hieroglifami, które zyskały znaczenie pojedynczych spółgłosek, pisali wyłącznie nazwy obce, między innymi imiona Greków — od połowy I tysiąclecia p.n.e. stykali się z nimi coraz częściej.

Dla uniknięcia dwuznaczności w odczytywaniu znaków stosowali natomiast dwa zabiegi, tzw. k o m p l e m e n t y (uzupełnienia) fonetyczne oraz tzw. d e t e r m i n a t y w y. Tak więc w przypadku gdy dany znak mógł być stosowany dla określenia kilku różnych układów spółgłoskowych, dodawali po nim hieroglif (najczęściej jednospółgłoskowy) dla łatwiejszego odczytania danego wyrazu. Zresztą komplementami fonetycznymi szafowali dość rozrzutnie, uzupełniając nimi tekst nie tylko wtedy, gdy były one istotnie potrzebne. Natomiast determinatyw (określnik) w postaci jednego znaku (np. siedzącego mężczyzny lub siedzącej kobiety) świad-

czył o tym, że poprzedzającymi go hieroglifami wypisano imię męskie lub żeńskie. Gdy chodziło o nazwę kraju stawiano determinatyw w formie stylizowanego rysunku gór lub pustyni. Pojęcia abstrakcyjne oznaczone były determinatywem hieroglificznym wyobrażającym zwój papirusu.

Dla nas najważniejszym będzie stwierdzenie, że dla dekoracyjnego ustawienia znaków, w szczególności gdy chodzdło o napisy na świątyniach i reliefach, Egipcjanie nie wahali się zmieniać prawidłowej kolejności znaków, opuszczać niektóre lub łączyć je po dwa. Najwyraźniej stawiali oni kaligrafię i piękno napisu przed ortografią. Nic też dziwnego, że umieszczone w tle malowideł lub reliefów hieroglify egipskie nigdy nie zaciemniają jasności kompozycji, ale — wprost przeciwnie — jeszcze bardziej ją uwypuklają. W starożytności Egipcjaninowi napis towarzyszący przedstawionej scenie ułatwiał niekiedy jej całkowite zrozumienie, np. fryz hieroglificzny umieszczony nad głowami poganiaczy osłów lub robotników pracujących przy żniwach wyrażał okrzyki, a czasami całe wyrazy, jakimi zachęcali się ludzie wzajemnie do pracy.

Warto jeszcze wspomnieć o dwóch kwestiach. Istniał zwyczaj stawiania „świętych" i „dostojnych" znaków p r z e d tymi znakami, po których właściwie z wymowy i znaczenia stać powinny; zatem znak w kształcie dysku — symbolizujący „słońce" i „boga Ra" — należało w imieniu królewskim postawić na p o c z ą t k u wyrazu, jako określający boga — *neczer*. Druga sprawa — to pisownia imion królewskich. Hieroglify, oznaczając imię danego faraona, obwiedzione są ramką o wy-

dłużonym kształcie pierścienia  , który jest symbolem wyrazu „imię" — *ren*. Ale faraon zwykle miał kilka imion. Istniało między innymi imię horusowe: hieroglify wpisywano w wyobrażenie fasady pałacu królewskiego zwieńczonej postacią sokoła, on bowiem symbolizuje boga Horusa.

Nie wszystko jednak pisano w starożytnym Egipcie hieroglifami. Kreślenie długich tekstów na wysuszonych kartach papirusu pędzelkiem maczanym w czarnym i czerwonym tuszu było rzeczą zbyt uciążliwą. Egipcjanie doszli szybko do uproszczenia znaków hieroglificznych tworząc tzw. p i s m o h i e r a t y c z n e , które można by nazwać kursywą hieroglificzną, jakkolwiek określenie to nie jest w pełni ścisłe. O ile w hieroglifach przeważał kierunek zapisu od lewej ku prawej stronie — a poznać to łatwo po kierunku, w którym zwrócone są twarze wyobrażonych ludzi, zwierząt i ptaków — o tyle w piśmie hieratycznym częściej spotykamy tekst zaczynający się od strony prawej ku lewej. Z pisma hieratycznego rozwinął się jeszcze bardziej skrócony sposób pisania, który zapanował całkowicie w Epoce Późnej, a w szczególności w okresie ptolemejskim i rzymskim. Chodzi tu o tzw. p i s m o d e m o t y c z n e , w którym nie tylko poszczególne znaki, ale i całe wyrazy zostały uproszczone (to jakby przedsmak dzisiejszej stenografii).

Hieroglify, hieratyka i demotyka stanowią trzy rodzaje pisma egipskiego. Nie należy jednak zapominać o tym, że w ostatnim etapie rozwoju języka pisano przy użyciu alfabetu greckiego z dodatkiem siedmiu znaków z demotyki i że to pismo, zwane tak jak i język koptyjskim, do dziś zachowało się w egipskim kościele koptyjskim.

Czytać i pisać uczono w szkołach zarówno świeckich, istniejących przy urzędach, jak i tych, które były podporządkowane świątyniom. Nauczano też matematyki, geometrii, astronomii i medycyny. Jakkolwiek Egipcjanie przyjmowali dziesiętny układ liczb i największą jednostkę stanowił milion, to jednak same działania matematyczne przeprowadzali w sposób dość skomplikowany. Aby np. pomnożyć liczbę 77 przez 7, należało mnożnik podzielić na elementy i wykonać następujące obliczenie:

1 X 7 7 = 7 7
2 X 77 = 154
4 X 77 = 308

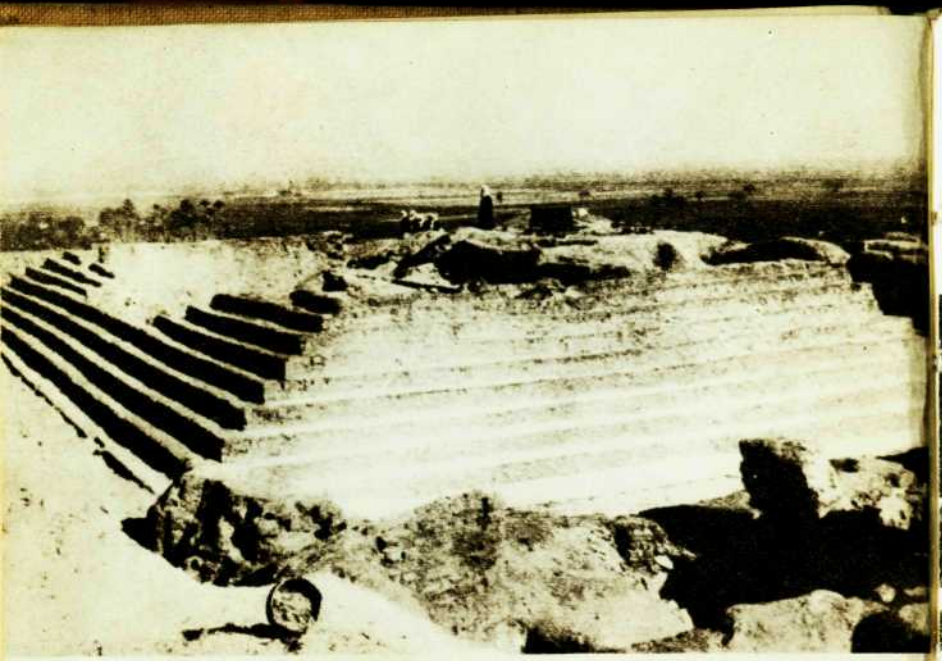
Dodawano następnie pierwszą kolumnę i ostatnią, która dawała właściwy wynik, tj. 539. Przy dzieleniu postępowano podobnie.

Pojemność mierzyli Egipcjanie miarą *hekat,* odpowiadającą mniej więcej 1 buszlowi (około 36 litrów), i *hin* = około $^{x}/_{2}$ litra; 16 *hekat* stanowiło 1 *chai* — worek.

Dla przeprowadzenia katastru pól wszystkie obliczenia były w zasadzie oparte na prostokącie, którego powierzchnię otrzymywali Egipcjanie przez mnożenie obu boków. Ale tę samą zasadę stosowali przy obliczaniu pola trójkąta: mnożyli długość jednego z boków przez połowę długości drugiego. Nie wpadli tutaj na koncepcję wysokości trójkąta. Musiały więc powstawać duże nieścisłości. Natomiast zadziwiającą jest rzeczą, że powierzchnię koła obliczali względnie dokładnie; odejmowali od średnicy 1/9, a wynik mnożyli przez siebie (podnosili do kwadratu — jakbyśmy to dziś powiedzieli). Jeśli więc średnica koła wynosiła 9, to mnożono 8 przez 8 i otrzymywano liczbę 64. Stosując obecny wzór na to działanie Jir^2 otrzymujemy wynik różny

Biblioteka Pedagogiczna

12. Posąg króla Chasechemui. II dynastia



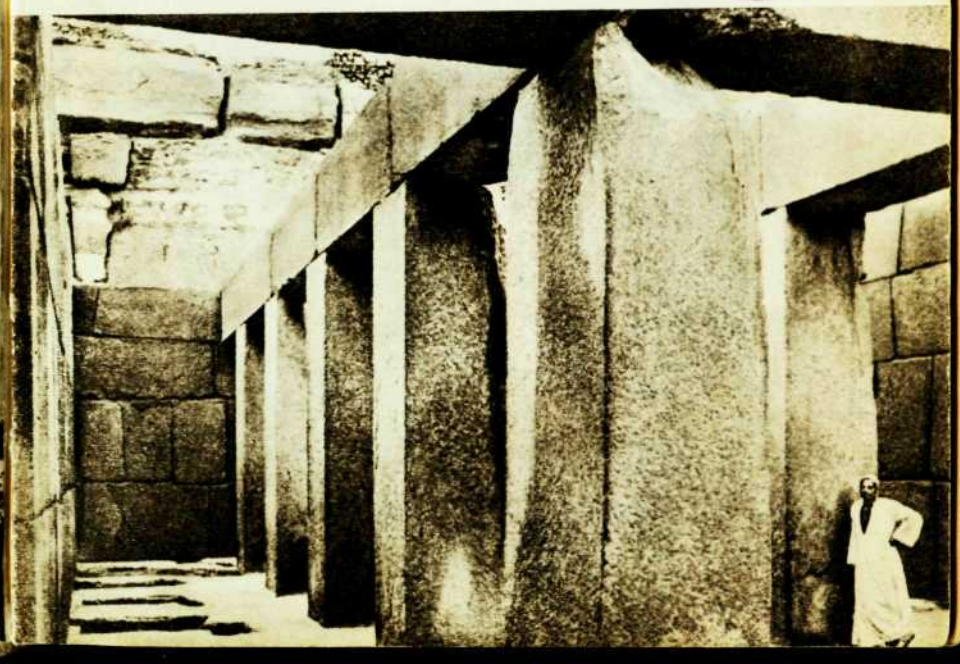
13. Mastaba Ncbetki w Sakkara. I dynastia

14. Piramida schodkowa Dzesera w Sakkara. III dynastia

15. Sfinks Chefrena na tle piramidy w Giza. IV dynastia

BIBLIOTEKA

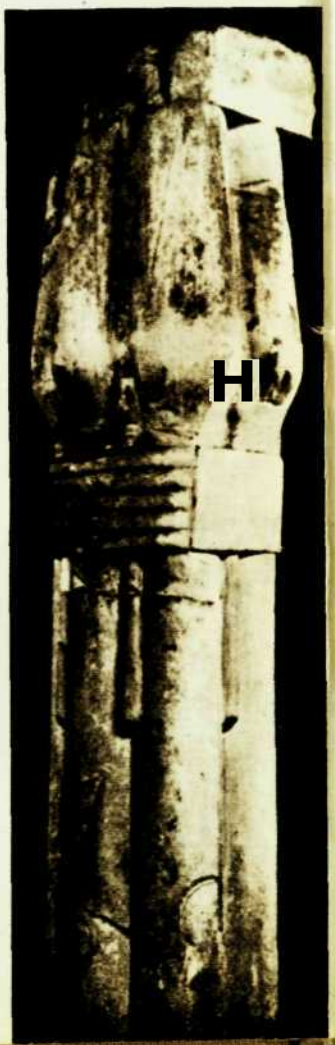
16. Świątynia grobowa Chelrena w Giza. IV dynastia



17. Fragment architektury przy piramidzie Dżesera

18. Kapitel palmowy. V dynastia

19. Kapitel lotosowy. V dynastia



tylko o $^2/_5$, a więc liczba *n* wynosiłaby według naszych obliczeń dla stosowanego przez Egipcjan mierzenia powierzchni koła 3,1604, gdy w istocie — jak wiemy — równa się ona 3,1416. Nie stanowi to więc aż tak znacznej różnicy.

Jako jednostki miary w planimetrii używano stopy człowieka a także i łokcia. Wymiar ten nie był jednak stały, w Nowym Państwie np. Vs stopy stanowiła jednostkę miary, a łokieć równał się IVa stopy, co dalej miało odpowiadać sześciu szerokościom dłoni. Możemy już w tym miejscu wspomnieć, że według kanonu rzeźby postać ludzka powinna mierzyć od podeszwy do włosów nad czołem sześć stóp.

Niełatwo więc nam zrozumieć przychodzi, jak mogli kapłani egipscy na podstawie owych prymitywnych zasad matematycznych nauczanych w szkole dojść do tak świetnych-wyników w dziedzinie astronomii. Ale tutaj braki musiały być wyrównane długotrwałością czynionych obserwacji. Wiemy, że w każdą pierwszą i szesnastą noc miesiąca dwaj kapłani, siedząc naprzeciw siebie na dachu świątyni, notowali na kratkowanych papirusach (z wizerunkiem twarzy ludzkiej pośrodku) położenie poszczególnych konstelacji gwiezdnych, które były „zaznaczone" nad lewym lub nad prawym uchem.

Posługiwali się oni zegarami wodnymi, w których krople wody z górnego naczynia wypełniały stopniowo dolny rezerwuar podzielony na 12 części za pomocą umieszczonej na nim podziałki; Egipcjanie bowiem dzielili dobę na 12 godzin dziennych i 12 godzin nocnych. Ten podział, który odpowiadałby mierzeniu czasu na równiku, w Górnym Egipcie nie był prawidłowym. Niemniej jednak

Egipcjanie trzymali się sztywno tego układu. Na przykład w ich wierzeniach religijnych dusza człowieka po śmierci odbywała wędrówką w zaświaty właśnie podczas dwunastu godzin nocnych. W Egipcie był jednak również w użyciu zegar słoneczny. W niektórych przypadkach można by przyjąć, że wskazówkę takiego zegara stanowił obelisk. Cień rzucany przezeń był w świątyniach miarą czasu.

Większość wiadomości o matematyce egipskiej zachowała siię w papirusie Rhinda, stanowiącym kopię (powstałą około 1580 r. p.n.e.) starszych dokumentów. Natomiast informacje o poziomie wiedzy medycznej zachowały się w licznych papirusach, wśród których najważniejsze są trzy, dwa pochodzące z kolekcji angielskiej rodziny Chester Beatty i trzeci, papirus Ebersa, dotyczący zabiegów chirurgicznych.

Ostatnio ukazały się u nas w kraju dwie książki z dziedziny literatury egipskiej. Autorem ich jest mój zmarły w 1961 roku uczeń, Tadeusz Andrzejewski. Przetłumaczone i opracowane przez niego *Opowiadania egipskie* (PWN, Warszawa 1958) dotyczą prozy literackiej starożytnego Egiptu; pośmiertnie wydane, również przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe, *Pieśni rozweselające serce* (Warszawa 1963) zawierają teksty oraz omówienie poezji. Literaturę religijną opracował on w trzeciej książce, która (także pośmiertnie) zostanie wydana jeszcze w 1966 roku pt. *Dusze boga Re (Wśród egipskich świętych ksiąg).* Wystarczy więc odesłać czytelników polskich do wspomnianych prac, w których znajdą oni podstawowe wiadomości o zachowanym do naszych czasów piśmiennictwie starożytnych Egipcjan.

Należy bowiem zdać sobie sprawę z tego, że *bez* znajomości literatury egipskiej, zawartych w niej wartości etycznych i artystycznych, nie można zrozumieć w pełni sztuki tego kraju. Piśmiennictwo egipskie porusza i wyjaśnia wiele zagadnień związanych ściśle z życiem oraz historią tego kraju i nieznajomość np. jego literatury religijnej uniemożliwia wprost zrozumienie wielu przedstawień sztuki egipskiej, które przecież w większości przypadków dotyczą wierzeń i mitów.

Aby pojąć należycie zmiany zachodzące w rozwoju sztuki, trzeba zapoznać się z treścią słynnych *Instrukcji Ptahhotepa,* jednego z wezyrów V dynastii, lub podobnego tekstu dotyczącego króla Amenemhata I, zachowanego na I i II papirusie Salliera. Do ważnych tekstów należą też *Nauki Amenemope* i Maksymy *Ani* z okresu Nowego Państwa. Najwspanialszymi utworami — posiadającymi charakter pesymistycznych medytacji, w których odbicie znajduje wielki przełom, jaki dokonał się w życiu i w sztuce Pierwszego Okresu Przejściowego — są *Pieśni hariiarza* z papirusu Harrisa, *Admonicje Ipuwera* i zachowany w Muzeum Berlińskim papirus zawierający *Dialog pesymisty z własną duszą. Hymny do słońca,* które sięgają *Tekstów piramid* z V i VI dynastii, lub *Hymn do Atona,* dzieło słynnego jak zobaczymy króla Amenhotepa IV — Echnatona, odtwarzają specyficzny charakter epoki i tłumaczą nam w sposób prawidłowy nastrój niektórych kompozycji plastycznych. To samo dotyczyć będzie papirusów magicznych czy wreszcie egipskich opowiadań, jak *Opowieść o rozbitku, 0 dwóch braciach, O zaklętym księciu,* a także podróżniczych opowiadań o przygodach Wenamona 1 o słynnym Sinuhe, o którym ciekawą powieść

napisał fiński autor Mika Waltari, przetłumaczoną niedawno na język polski.

Oprócz literatury w ścisłym tego słowa znaczeniu do piśmiennictwa egipskiego zaliczamy również dokumenty o charakterze handlowym oraz pisma i raporty, które mają raczej znaczenie prawnoadministracyjne. Te pisane źródła rzucają wiele światła na stosunki społeczne i ekonomiczne starożytnego Egiptu, szczególnie czasów, z których pochodzą, tj. okresu Nowego Państwa. Chodzi tu przede wszystkim o napisy na ostrakach (czyli skorupach naczyń; w szerszym znaczeniu terminu tego używa się również dla tekstów wypisanych na dużych ułamkach skał). Zawierają one spisy inwentarza, imiona robotników z dokładną informacją, ile dni każdy z nich przepracował, kwity rachunkowe i podatkowe; czasem występują na nich piękne kolorowe rysunki, a nawet plany architektoniczne.

Druga kategoria wspomnianych dokumentów dotyczy skarg i raportów, mówiących przede wszystkim o rabunkach grobowców w Dolinie Królów — słynnej nekropoli królewskiej na zachodnim krańcu Teb. Papirus Abbotta zawiera np. treść szczegółowych dochodzeń w związku z kradzieżą zawartości grobowców na zachodniej nekropoli.

Wszystko to, co zostało powiedziane o piśmiennictwie egipskim, wiąże się ze wzmianką, jaką poświęciliśmy szkole, w której uczono pisać i rachować, ale jednym z najwyżej stojących przedmiotów wykładowych była nauka pisania listów. Pamiętajmy bowiem o tym, że tylko niewielu ludzi znało sztukę pisania i czytania. Szerokie rzesze ludności były więc zdane na pomoc pisarzy (skrybów), którym płacono (jak to do dzisiejszego dnia

ma miejsce w każdej egipskiej wiosce) nie tylko za wypisanie podania do urzędu czy wystawienie pokwitowania, ale przede wszystkim za formułowanie listów, za korespondencję.

Skrybowie więc byli w szkołach specjalnie trenowani w technice pisania listów; istniały obowiązujące modele (wzory), które stosowano zależnie od sprawy, jaka miała być poruszana w korespondencji. Te modele oraz samodzielne ćwiczenia pisarzy były wielokrotnie przepisywane. Przy ciągłym bowiem użyciu, wypisane na nietrwałych kartkach papirusowych, ulegały szybkiemu zniszczeniu. Wiele takich wzorów listów z czasów już późniejszych zachowało się do naszych czasów, a wśród nich nie brak nawet i raportów pomniejszych dowódców wojskowych z prowincji.

Na koniec wypada wspomnieć jeszcze o jednej i to zasadniczej sprawie. W klasyfikacji dziejów starożytnych zabytki piśmiennictwa stanowią podstawowe kryterium podziału. Okresy, w których nie występują dokumenty pisane, zaliczamy do prehistorii. Tam, gdzie pojawiają się pierwsze źródła pisane, mówimy już o okresach historycznych. Najważniejsze zaś dla właściwego odtworzenia przebiegu wypadków historycznych, będą te zabytki, w których zachowały się choćby drobne wzmianki dotyczące faktów i zdarzeń z przeszłości.

W starożytnym Egipcie chodzi przede wszystkim 0 strzępy kronik. Będzie o nich mowa w następnym rozdziale. Bóstwem opiekuńczym kronik i annałów królewskich była bogini Seszat. Ona to według wierzeń miała im patronować, a nawet redagować 1 niekiedy — jak to widzimy na niektórych płaskorzeźbach — własnoręcznie spisywać główne wydarzenia gloryfikujące panowanie króla.

IV

BOGINI SESZAT PISZE ANNAŁY

Periodyzacja dziejów

Skrupuły profesora Sethe. Kronika Manetona. Jak Egipcjanie obliczali czas? Kalendarze egipskie. O trudnościach w ustaleniu chronologii. Co dziś wiemy o najstarszej historii kraju? Archeolodzy odczytują z wykopalisk dzieje przedhistorycznego Egiptu. Co zdarzyło się nad Nilem pomiędzy 6000 a 3000 r. p.n.e. Narmer-Menes dokonuje zjednoczenia kraju. Pierwsze dwie dynastie tynickie. Potęga faraonów Starego Państwa. Przewrót rewolucyjny w Pierwszym Okresie Przejściowym. Odrodzenie kraju w Średnim Państwie. Hyksosi w Egipcie. Wielcy zdobywcy i rozkwit kultury w Nowym Państwie. Exodus. Egipcjanie poznają Greków. Wzrost potęgi kapłanów. Król-heretyk 1 jego piękna żona. Konflikt króla z klerem. *Faraon* Prusa. Obcy najeźdźcy w Egipcie. Ptolemeusze zakładają nową dynastię. Egipt kolonią rzymską. Chrześcijaństwo dociera nad Nil. Królestwo Meroickie w Nubii

W czasie kiedy dziennie ginęły setki, a nieraz i tysiące żołnierzy w okopach I wojny światowej, jeden z najwybitniejszych egiptologów niemieckich, Kurt Sethe, trawił dnie i noce nad ustaleniem lat kalendarza staroegipskiego. Ogarniały go niekiedy chwile zwątpienia, czy w tak tragicznych dla losów ludzkości chwilach warto czas swój poświęcać pozornie nieproduktywnej pracy; jej wynik w niektórych przypadkach sprowadzał się do ustalenia, czy dany faraon panował o rok czy o dwa lata krócej lub dłużej, niż dawniej sądzono.

Jednak Sethe badań swoich nie przerwał. Świadom był bowiem tego, że w badaniach naukowych, które decydują o postępie ludzkości, ustalenie każdego najdrobniejszego nawet szczegółu, poznanie najmniej, jakby się mogło wydawać, ważnego faktu posiada swoją wartość — niezależnie od gałęzi nauki i tematu zainteresowań badacza. O wartości naszej wiedzy decyduje przecież suma rozpoznanych i ustalonych doświadczeń oraz tzw. drobiazgów. Czyż moglibyśmy dziś poważnie rozważać zagadnienie periodyzacji dziejów starożytnego Egiptu, problem podstawowy z punktu widzenia metodologii historycznej, gdybyśmy wpierw nie mieli wyjaśnionego zakresu chronologicznego,

w którym rozwijała się na terenie Egiptu wielka kultura okresu starożytnego?

Już pierwszy historyk starożytnego Egiptu, Maneton, kapłan z Sebennytos, żyjący w czasach panowania dwóch pierwszych Ptolemeuszów, tj. na przełomie IV i III w. p.n.e. — ułożył dzieje swego kraju według panowania 31 dynastii królewskich. Z jego dzieła zachowało się tylko *Epitome* (tj. streszczenie), zawierające wyliczenie imion królewskich z podaniem okresu ich panowania oraz kilka uwag ogólnych przekazanych przez pisarzy chrześcijańskch: Juliusza Afrykańskiego i Euzebiusza. Maneton mógł mieć jeszcze dostęp do kronik, które skrybowie w świątyniach spisywali, notując ważniejsze wydarzenia z okresu panowania danego władcy. Z tych kronik już w starożytności sporządzano suche wyciągi, podające przede wszystkim kolejność panowania królów. Niektóre z tych dokumentów przetrwały do naszych czasów, jak np. słynny kamień z Palermo, pochodzący z II dynastii, annały Totmesa III wykute na murach jego świątyni w Karnaku, listy królewskie Seti I w jego świątyni w Tebach i podobne, wykute na polecenie Ramzesa II w Abydos. Również niektóre papirusy zawierają fragmenty list królewskich, jak np. słynny papirus z Turynu z czasów Ramzesa II.

Ale chronologia Manetona, której podstawowy układ pozostał do dziś w zasadzie niezmieniony, niewiele może nam być pomocna, gdy chodzi o ustalenie panowania poszczególnych dynastii w ramach naszego kalendarza. A tu na wstępie nauka napotykała bardzo poważne trudności. Egipcjanie używali przecież innego kalendarza do oznaczenia lat i okresów panowania królów i dynastii. Ba, gdyby to był tylko jeden kalendarz, ale kroniki

egipskie nie przedstawiały pod tym względem jednolitego obrazu.

W starożytnym Egipcie w użyciu były trzy kalendarze równocześnie. Pierwszy opierał się na ewolucji gwiazdy Sotis, czyli Syriusza, zwanej przez nas popularnie Psią Gwiazdą; jej ukazanie się rok rocznie na horyzoncie — na krótko przed wschodem słońca między 19 a 21 lipca — zapowiada do dziś tzw. letnią kanikułę (od łacińskiej nazwy: pies — *canis)*. Gwiazda Sotis *ś p d* poświęcona była bogini Izydzie, a niekiedy identyfikowana z boginią Hathor. Rok słoneczny (na którym opiera się nasz kalendarz) jest jednak dłuższy o $^{1}/_{4}$ dnia od ewolucji Syriusza. Co cztery lata przybywa więc jeden dzień, a po 1460 latach — cały rok; stąd cykl kalendarzowy gwiazdy Sotis trwa 1461 lat. W starożytnym Egipcie zdawano sobie sprawę z niedoskonałości tego kalendarza. Już w okresie III dynastii (2686—2613) Imhotep, architekt naczelny faraona Dżesera, przeprowadził pierwszą reformę tego kalendarza, powtarzaną później kilkakrotnie, po raz ostatni zaś za panowania Ptolemeusza III Euergetesa (246—221) w słynnym dekrecie z Kanopus.

Twórcami kalendarza sotisowego byli kapłani jednej z najstarszych stolic Egiptu — miasta On, zwanej przez Greków Heliopolis — która stanowi dziś dzielnicę Kairu; tam właśnie siedzibę swoją posiada Stacja Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwesytetu Warszawskiego.

Kalendarz ten miał w starożytnym Egipcie szczególne znaczenie. Właśnie w dniach między 19 a 21 lipca wielka fala przyboru Nilu docierała do Heliopolis i do późniejszej stolicy: Memfis. Regularność wylewów Nilu — która jak widzieliśmy decydowała

0 całym życiu kraju — podkreślała użyteczność tego kalendarza. Zwykły człowiek w starożytnym Egipcie obliczał po prostu początek nowego roku od dnia wielkiego przyboru wody w rzece.

Stosowano jednak drugi kalendarz i to, jak dziś wiemy, od roku 2937 p.n.e. Był to kalendarz, nazwijmy go, cywilny. Z jednej strony opierał się on właśnie na regularności wylewów Nilu, z drugiej zaś — na okresach panowania królów, a w tych obliczeniach nie jeden rok, lecz dwa lata służyły niekiedy za jednostkę miary czasu.

Ale używano jeszcze trzeciego kalendarza, ściśle związanego z cywilnym, lecz mającego znaczenie przede wszystkim w zakresie świąt i uroczystości kultowych. Był to kalendarz księżycowy, tj. oparty na ewolucji Księżyca. Składał się on z 12 miesięcy, po 30 dni każdy. W obrębie miesiąca dni podzielone były na trzy dekady, z których każda pozostawała pod opieką innego bóstwa. W sumie więc było rocznie 36 dekad. Aby wyrównać różnicę pomiędzy kalendarzem księżycowym a słonecznym 1 w pewnym sensie sotisowym, co dwa lata dodawano jedną, tj. trzydziestą siódmą dekadę. A więc uznanie za jednostkę okresu nie jednego roku, lecz dwu lat, miało jak widzimy pewien sens.

W praktyce jednak — dotyczyło to zwłaszcza rok rocznie obchodzonych świąt religijnych — trzeba było poradzić sobie nie co dwa lata, ale już co roku z różnicą w czasie, która gwałtownie wzrastała: pomiędzy rokiem sotisowym a księżycowym, pomiędzy regularnością wylewów Nilu (i związanym z nimi szeregiem uroczystości świątynnych dla poszczególnych bóstw) a rokiem księżycowym. Zamiast więc dodawać co dwa lata jedną dekadę, Egipcjanie doszli do ulepszenia w pewnym sensie

kalendarza księżycowego, dodając rok rocznie (na koniec roku) pięć dni dodatkowych, które z języka greckiego nazywamy epagomenalnymi. Każdy z tych dni był poświęcony innemu bóstwu: pierwszy Ozyrysowi, drugi Horusowi, trzeci Setowi, czwarty Izydzie i piąty Neftydzie.

Aby powikłać jeszcze bardziej już dość skomplikowaną sprawę, dodajmy na zakończenie, że w Aleksandrii w czasach rzymskich dokonano próby połączenia trzech kalendarzy egipskich z kalendarzem juliańskim, ustalając początek nowego roku na dzień pierwszy miesiąca poświęconego bogu imieniem Tot, tj. na 29 sierpnia. Rok przestępny miał więc nie pięć, lecz sześć dni epagomenalnych.

Jak widzieliśmy już poprzednio, sami Egipcjanie uważali za moment przełomowy dla swoich dziejów fakt połączenia obu krajów, tj. Górnego i Dolnego Egiptu, w jeden organizm państwowy. Miał tego według tradycji dokonać .król Górnego Egiptu, Menes, którego drugie imię brzmiało prawdopodobnie Narmer. Posągi Menesa były niesione w procesjach religijnych na równi z posągami bogów. Symboliczne przedstawienie zjednoczenia dwóch krajów występowało często w sztuce egipskiej. Zresztą Egipcjanie słusznie przeprowadzali tutaj zasadniczą cezurę między dawnymi a nowymi czasy. Dzięki połączeniu obu krajów nastąpiło uporządkowanie stosunków politycznych, gospodarczych i społecznych, którego odbicie znajdujemy tak silnie wyrażone w sztuce.

Kiedy jednak nastąpiło połączenie obu krajów? Jeśli wziąć pod uwagę trudności obliczeniowe, jakie stwarza kalendarz egipski, nikogo nie zdziwi fakt, że uczeni nieprędko doszli do ustalenia chronologii starożytnego Egiptu. Oto kilka przykładów.

Jeden z najwybitniejszych archeologów angielskich, którego wykładów miałem możność jeszcze słuchać z końcem lat dwudziestych w Londynie, Sir William Matthew Flinders Petrie w pierwszym okresie swojej działalności naukowej uważał, że Menes dokonał połączenia obu krajów około 5000 r. p.n.e. Niemiecki egiptolog, Ludwik Borchardt, opierając się na wiadomościach źródłowych — świadczących o dążeniu kapłanów egipskich do zagubienia różnic między kalendarzem słonecznym a rokiem sotisowym — doszedł do wniosku, że uchwytną dla nas datę początkową cyklu Syriusza stanowi rok 4241 p.n.e. i że fakt ten łączy się najpewniej z momentem ustalenia trwałej organizacji państwowej — połączenia obu krajów, a więc daty panowania Menesa. Wielki historyk niemiecki, Edward Meyer, doszedł do innych wyników w swoich obliczeniach. Dla niego połowa IV tysiąclecia p.n.e. (tj. lata około 3500 r.) odpowiadałaby połączeniu Górnego i Dolnego Egiptu. Tuż przed I wojną światową, wspomniany już wcześniej wybitny egiptolog austriacko-niemiecki, Herman Junker przybliżył do nas jeszcze bardziej datę panowania Menesa: około 3000 r. p.n.e.; w latach pięćdziesiątych zaś Aleksander Scharff posunął się tak daleko, że to wielkie wydarzenie w dziejach Egiptu starał się ustalić na rok 2850 p.n.e.

Dziś jednak jesteśmy bardziej ostrożni i dla I dynastii królewskiej rządzącej połączonym krajem przyjmujemy datę 3100—2890 p.n.e.,' co na pozór wydaje się pewnym kompromisem pomiędzy najnowszymi teoriami wspomnianych powyżej uczonych. Zresztą powiedzmy otwarcie: główne trud-

' Zestawienie chronologiczne znajduje się w końcowych partiach książki (s. 266—275).

ności dotyczyły właśnie ustalenia daty rozpoczynającej okres dynastyczny w Egipcie. O wiele wygodniejszą sytuację mamy, jeśli chodzi o czasy późniejsze, poczynając od epoki Nowego Państwa, tj. od połowy II tysiąclecia p.n.e. W tym czasie faraonowie — prowadząc wojny zaborcze na wschodnich rubieżach kraju, przede wszystkim w Syrii — zapisali swoje imiona w annałach i kronikach innych państw starożytnych. Jest szczególną zasługą Kurta Sethe skoordynowanie historycznych przekazów egipskich z wiadomościami źródłowymi w piśmiennictwie innych ludów starożytnych. Poczynając od XVIII dynastii możemy istotnie mieć chronologiczne „kłopoty" ograniczające się wyłącznie do tego, czy dany faraon panował o dwa lata dłużej czy krócej.

A oto, jak w obecnym stanie badań przedstawia się nam w ogólnych zarysach historia starożytnego Egiptu. Najstarsze ślady działalności człowieka dotyczą okresu paleolitu, kiedy w całej północnej Afryce, łącznie z Egiptem, następuje opisana uprzednio zmiana klimatu. Grupy nomadów i myśliwych w miarę osuszania się buszu i stepów północno-afrykańskich schodzą w pobliże wielkiej rzeki. Znalezione na pustyni krzemienne groty strzał i sierpy wskazywałyby na to, że już w tym czasie rozpoczyna się gospodarka rolna, ale pierwsze pozytywne dowody osiadłego życia w Egipcie pochodzą dopiero z okresu neolitu.

Wykopaliska na zachodnim krańcu Delty, w pobliżu oazy Fajum i w części północnej Górnego Egiptu (zwanej niekiedy Egiptem Środkowym) świadczą Wymownie o tym, że ludzie żyjący w prymitywnych osadach uprawiali już jęczmień i len, wyplatali z trzciny kosze i lepili w dłoniach gliniane naczy-

nia, używając w dalszym ciągu narzędzi z krzemienia. Początek właściwego okresu predynastycznego należy chyba łączyć z wprowadzeniem do wyrobu narzędzi metalu, którym jest miedź pojawiająca się w okresie eneolitu, co na terenie Egiptu oblicza się na około sześć tysięcy lat p.n.e.; jednakże niektóre późnoneolityczne cmentarzyska, np. odkryte w Deir Tasa (jednej z wiosek Środkowego Egiptu), bywają zaliczane już do czasów predynastycznych.

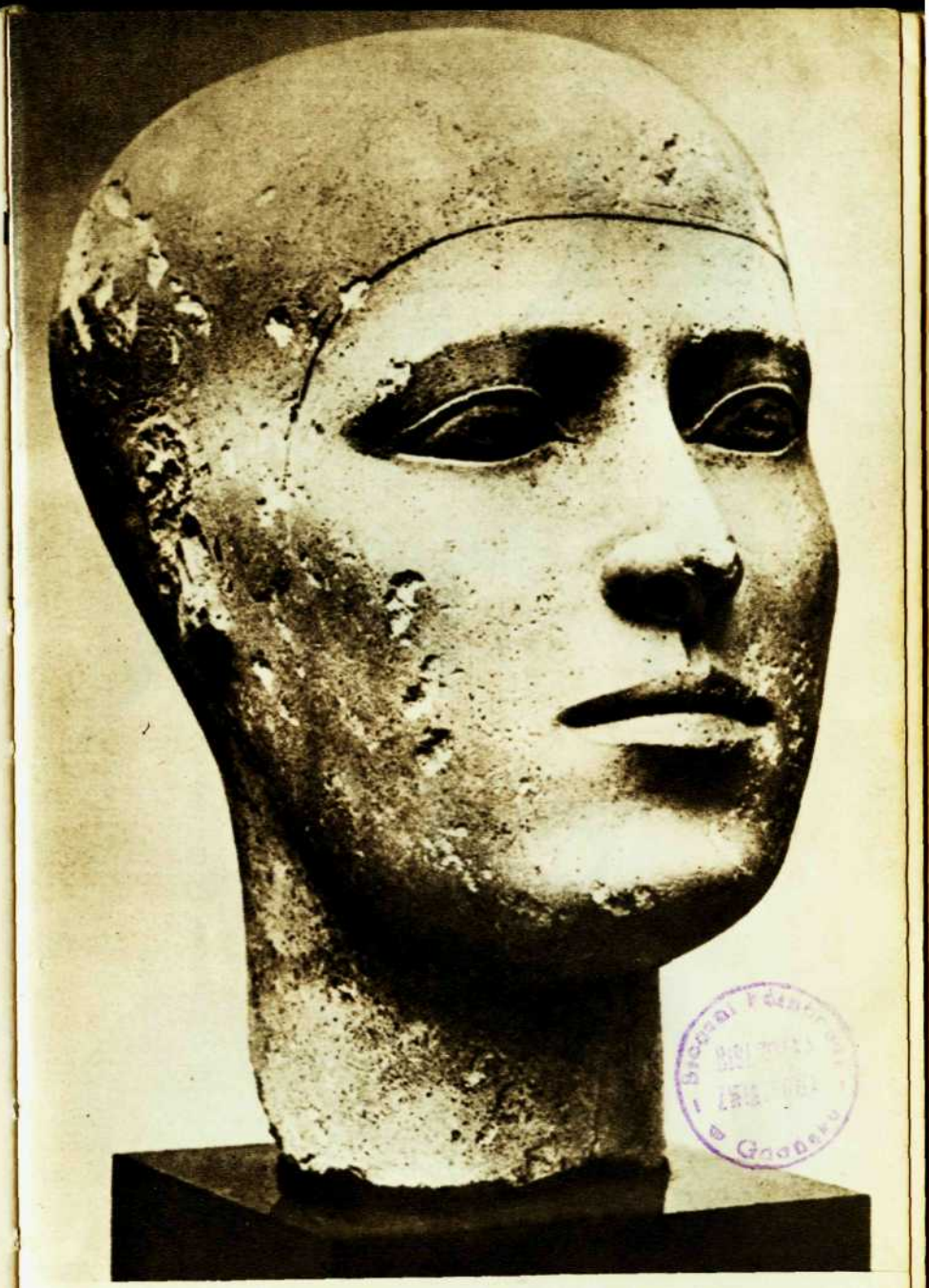
Inna kultura, której nazwa pochodzi od znalezisk w pobliżu wioski Badari, odznacza się już typem naczyń glinianych o bardziej zróżnicowanych formach i czerwonym połysku z przyciemnionym wylewem. Z tego czasu pochodzą najstarsze terakotowe figurki przedstawiające człowieka. W Górnym Egipcie, w miejscowości Nagada, Petrie odkrył rozległe predynastyczne osiedle, a materiał archeologiczny z miejscowej nekropoli pozwolił na wyróżnienie dwóch etapów rozwoju kultury w tym okresie: wczesno- i późnopredynastyczny.

Już w czasach wczesnopredynastycznych zarysowują się wyraźne różnice pomiędzy kulturą Górnego i Dolnego Egiptu. Na terenach południowych w dalszym ciągu występują krzemienne groty strzał oraz granitowe lub z innych twardych skał wykonane głowice maczug. Naczynia gliniane mają kolor ciemny lub czerwony z rytym ornamentem, podkreślonym białą farbą. Paletki do rozcierania szminek są z łupku o prostych kształtach. Czasem dekoracja przypomina plecionkę, niekiedy przedstawia stylizowane postacie zwierząt lub sceny polowań. Do rzadkości należą naczynia kamienne. Analiza antropologiczna materiału kostnego z terenów Górnego Egiptu wskazuje na to, że ludzie

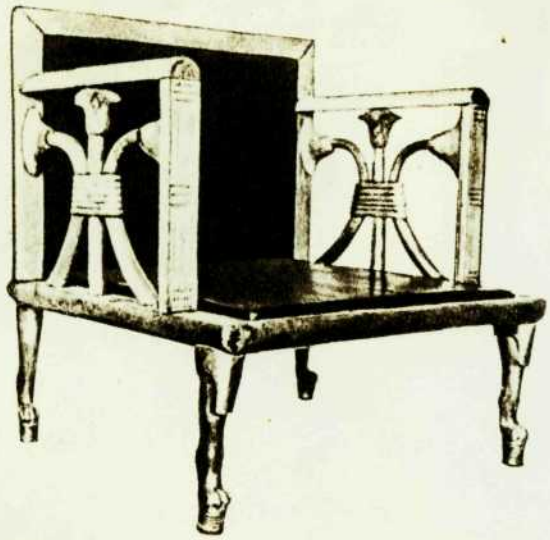
tam zamieszkali byli smukłej budowy o podłużnych twarzach. Nieliczne figurki terakotowe wskazywałyby na to, że mężczyźni nosili brody, podobnie jak ówcześni mieszkańcy Libii.

Natomiast kultura Dolnego Egiptu przedstawiała w tym czasie wyższy poziom rozwoju. Sposób grzebania zmarłych był bardziej wyszukany. Groby budowano staranniej, przy użyciu belek drewnianych, stosując do wyściółki poszczególnych komór grobowych plecione maty. W przeciwieństwie do ceramiki terenów południowych naczynia wczesnopredynastyczne Środkowego i Dolnego Egiptu nie są polerowane; występują na nich malowane czerwoną farbą sceny, które często wyobrażają postacie ludzkie, łodzie o wielu wiosłach i z wyraźną nadbudową na pokładach zwieńczonych różnymi znakami. Być może znaki te stanowią symbole totemicznych godeł predynastycznych wspólnot i mogą być prawdopodobnie uważane za prekursorów wspomnianych już godeł nomów, występujących w sztuce okresu późniejszego. W grobach Dolnego Egiptu obok wielu kamiennych naczyń i narzędzi znajdujemy też przedmioty z miedzi, paciorki z kamienia i pasty szklanej; niekiedy występujący tu *lapis lazuli* wskazywałby na kontakty północnego Egiptu z Azją. Paletki na szminki mają niekiedy kształty zwierzęce. Niektóre z wyrobów typowych dla Dolnego Egiptu znaleziono też w grobach na południu **kraju.**

Analizując wspomniany materiał archeologiczny oraz inne dane, pochodzące z wykopalisk, możemy wyobrazić sobie następujący układ stosunków społecznych w Egipcie w okresie wczesnopredynastycznym. Istniały wówczas prawdopodobnie dwa luźne związki oparte na wspólnotach rodowych,



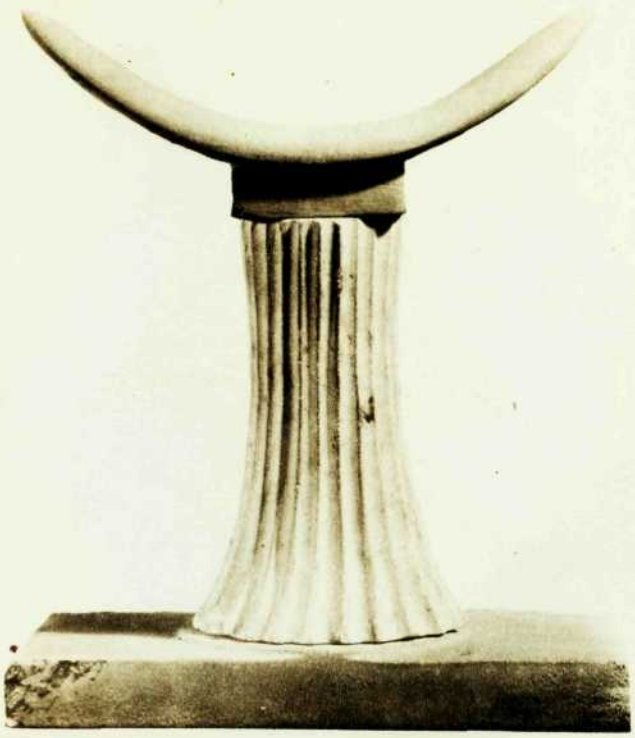
20. Portret męski z serdabu mastaby. IV dynastia



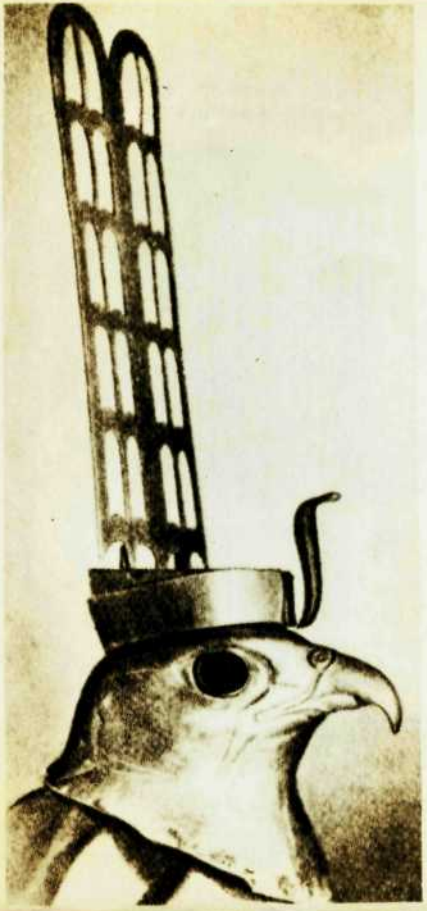
21. Krzesło królowej **Hetepheres. IV** dynastia

22. Miedziany dzbanek z misą. VI **dynastia**

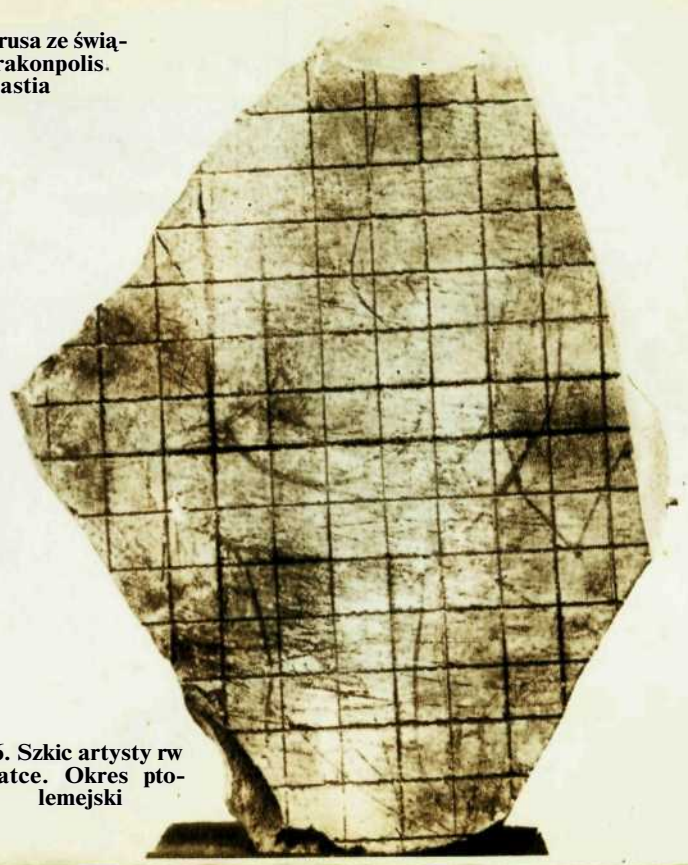
23. Alabastrowy **bastet.** VI dynastia



24. Alabastrowe wezgłowie. VI dynastia



25. Głowa Horusa ze świątyni *w* Hierakonpolis. VI dynastia



26. Szkic artysty rw siatce. Okres ptolemejski

których zasięg pokrywa się w pewnym sensie z późniejszymi nomami. Politycznym centrum związku południowego była prawdopodobnie Nagada, gdzie czczony był bóg Set. W Dolnym Egipcie natomiast głównym bóstwem był Horus, wyobrażany pod postacią sokoła; ośrodkiem jego kultu była miejscowość Behdet. Z faktu, że pewne przedmioty niewątpliwie pochodzenia dolnoegipskiego znajdywane były w grobach ówczesnego Górnego Egiptu, można by wnosić, że w tych czasach związek północny, który odgrywał niewątpliwie dominującą rolę w kulturze Egiptu, w jakiś sposób (okresowo — być może) podporządkowywał sobie organizację wspólnot południowych. Ciekawa rzecz: pomiary antropologiczne wskazywałyby na to, że ludność Delty — podobna wzrostem i budową ciała do mieszkańców Górnego Egiptu — posiadała jednak szersze od nich twarze.

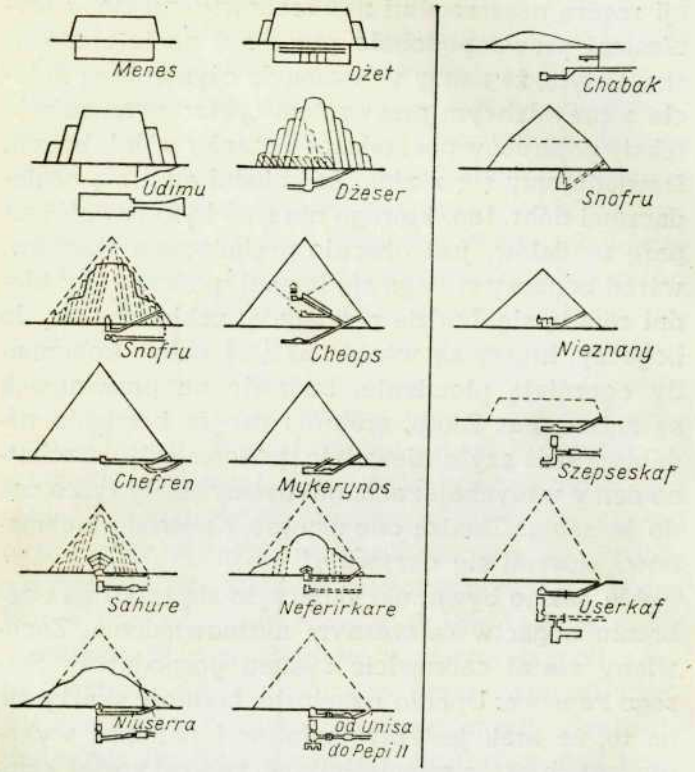
Okres późnopredynastyczny możemy ująć dziś w granice 200 lat, tj. pomiędzy 3300 a 3100 r. p.n.e. W tych czasach istnieją już dwa królestwa. Insygniom władzy odpowiadają dwie wspomniane korony. Stolicą Delty jest miejscowość Buto, Górnego- Egiptu — Hierakonpolis. Jest to okres ustawicznych walk pomiędzy dwoma królestwami, z których każde dąży do zjednoczenia kraju. Zachowane z tych czasów sceny rzeźbione na paletach na szminkę przedstawiają nam walki pomiędzy obu krajami, klęski jednych i zwycięstwa drugich. Ostatecznie, jak wiemy, unifikacji obu królestw dokonał władca południowoegipski, pokonawszy zbrojnie Dolny Egipt, pierwsza historyczna.postać kraju, Menes-Narmer (por. ii. 9, 10).

Od wstąpienia na tron Menesa rozpoczyna się okres historyczny w starożytnym Egipcie. Dwie

pierwsze dynastie (3100—2890 i 2890—2686) być może sprawowały władzę w miejscowości Tis, która miała się znajdować w Górnym Egipcie w pobliżu Abydos, ale do dziś nie udało się dokładnie jej zlokalizować. Nie można też z całą pewnością stwierdzić, że grobowce królów I dynastii, odkryte w Abydos, nie stanowiły tzw. cenotafów (czyli grobowców symbolicznych), które tradycja egipska nakazywała władcom wznosić właśnie tu, w miejscu śmierci i ośrodku centralnym kultu boga Ozyrysa. W każdym bądź razie nie ulega wątpliwości, że już w czasach I dynastii zostało założone miasto Memfis na granicy Dolnego i Górnego Egiptu, wtedy też stolica państwa mogła zostać przeniesiona tam, skąd łatwiej było sprawować władzę nad obu krajami.

Po tych dwóch dynastiach, które nazywamy tynickimi, następuje epoka klasyczna dla starożytnego Egiptu, okres Starego Państwa (2686—2181), obejmujący dynastie od III do VI. Są to czasy największego rozkwitu kultury i sztuki, budowy wielkich piramid w Giza (rys. 2), sfinksa, monumentalnych mastab oraz świątyń.

Niewątpliwie w Egipcie panuje wówczas znaczny dobrobyt. Rozwija się rzemiosło i handel; niektóre faktorie docierają w głąb Nubii, jak świadczą o tym najnowsze wykopaliska w Buhen przy drugiej katarakcie nilowej. Państwo jest wówczas rządzone sprężyście, władza królewska podporządkowuje sobie bezwzględnie kapłanów. Okres przymusowego bezrobocia, jaki rok rocznie spada na fellachów egipskich podczas wylewu Nilu, wykorzystują królowie do budowy piramid. Budulec sprowadza się szeroko rozlanym Nilem z pobliskich kamieniołomów w Tura. Jednak już pod



2. Rozwój piramidy w okresie Starego Państwa. Według Grinsella

koniec VI dynastii, za panowania faraona Pepi II, dochodzi do poważnych sporów na dworze memfickim, które bardzo szybko przeradzają się w powszechną rewolucję społeczną.

O tym tzw. Pierwszym Okresie Przejściowym (2181—2050) wiemy niewiele, wystarczająco jednak, ażeby stwierdzić, że wymienione przez Manetona dynastie, od VII do X włącznie, nie wykonywały praktycznie władzy nad całym krajem. Powaga władzy królewskiej wówczas nie istnieje. Na prowin-

cji rządzą poszczególni nomarchowie, niekiedy wyniesieni prawdopodobnie przez lud na te stanowiska. O tym, że mamy wówczas do czynienia w Egipcie z prawdziwym przewrotem społecznym, mówią teksty papirusów pochodzące z czasów późniejszych. Dowiadujemy się z nich, że „biedni stali się posiadaczami dóbr, ten, którego nie stać było dawniej na parę sandałów, jest obecnie posiadaczem skarbów, wśród bogaczy rozlega się lament, podczas gdy biedni radują się. Ludzie powiadają: zabierzmy się do *s* bogaczy, którzy są wśród nas [...] pałac, kolumnady ogarniają płomienie, budowle na prowincjach są zniszczone. Złoto, srebro i drogie kamienie ozdabiają dziś szyje niewolnic, podczas gdy szlachetne damy wzdychają: ach, gdybyśmy miały tylko coś do jedzenia. Chodzą one smutne z powodu łachmanów, którymi się okrywają."

Ale, jak to bywa, nie skończyło się tylko na odebraniu bogactw ówczesnym możnowładcom. Zachwiany został całkowicie system gospodarczy Starego Państwa. Upadło rzemiosło. Ludność skarży się na to, że brak jest przedmiotów i narzędzi wykonywanych przez rzemieślników, że kraj został kompletnie zrujnowany, że ludzie potracili wszystko, co posiadali i nie mogą zaopatrzyć się w najprymitywniejsze wyposażenie domowe, w nowe przedmioty kultury materialnej. Jeden z tekstów kończy się westchnieniem: „Zaprawdę, zaginęły wszystkie dobre rzeczy."

Pod koniec II tysiąclecia nomarchom tebańskim powiedzie się ponowne zjednoczenie kraju. Za głównego twórcę tego wielkiego dla Egiptu i dla egzystencji ludności niezbędnego czynu, dokonanego około roku 2050 p.n.e., możemy uważać Mentuhotepa II, jednego z faraonów XI dynastii (2133—

1991). Rozpoczyna się wówczas okres odrodzenia sztuki i kultury Egiptu za panowania XI i XII (1991—1786 p.n.e.) dynastii, okres Średniego Państwa.

Potencjał gospodarczy kraju — wyczerpanego wewnętrznymi trudnościami i brakiem przez dłuższy okres systematycznej opieki nad skomplikowanym systemem irygacji pól — nie dorównywał w tym czasie potędze Starego Państwa. Nowi władcy w Tebach musieli się przede wszystkim troszczyć o to, aby kraj osłabiony wzajemnymi walkami nomarchów zabezpieczyć od najazdów z zewnątrz, a także utrwalić swoją władzę wewnątrz. Świeżo mieli w pamięci fakt opanowania Delty w Pierwszym Okresie Przejściowym przez Beduinów ze wschodniej pustyni. Poczynają więc wznosić potężne fortyfikacje na wschodzie Delty, aby z tej strony móc odeprzeć ewentualne najazdy. Podobnie sprawa przedstawia się na południu. Dolna Nubia pomiędzy pierwszą a drugą kataraktą już w okresie Starego Państwa pozostawała pod pewną kontrolą egipską. Z tego kraju przecież czerpał Egipt złoto oraz inne cenne minerały. Królowie Średniego Państwa wznoszą więc fortece nad brzegiem Nilu, budując przy drugiej katarakcie nilowej potężne umocnienia w Buhen i w Semna. Faktycznie jednak ich penetracja sięgać będzie znacznie dalej, aż do Kerma, na południe od trzeciej katarakty, gdzie wznoszą też ufortyfikowane faktorie handlowe.

Równocześnie z zabezpieczeniem kraju od zewnętrznych inwazji władcy tebańscy dążą systematycznie do poskromienia wybujałej autonomii nomarchów, których autorytet wzrósł znacznie w Pierwszym Okresie Przejściowym, kiedy Egipt podzielony był na szereg odrębnych państewek. Wy-

daje się, że tym, któremu ostatecznie powiodło się złamać władzę swoich gubernatorów, był Sezostris III (1878—1843).

Niedościgły wzór dla polityki gospodarczej i kulturalnej władców Średniego Państwa stanowili ich poprzednicy z okresu Starego Państwa, których starali się naśladować na każdym kroku, co stwierdzić również możemy i w sztuce. W całej jednak strukturze państwowej brak było podstawowego ideologicznego kośćca. Nikt nie mógł już uwierzyć po tym, co się stało w Pierwszym Okresie Przejściowym, że wszystko co jest na ziemi, a przede wszystkim podział klasowy i potęga władzy faraona — to rzeczy niezmienne. Czyż nie wymowne są słowa Amenemhata I (1991—1962), który powiada do syna: „Nie miłuj żadnego z braci, nie miej przyjaciół. Ci, którzy jedli mój chleb, buntowali się przeciwko mnie!"

Pod koniec Średniego Państwa wystąpiły ponownie oznaki słabości władzy królewskiej. Rozpoczyna się epoka, którą nazywamy Drugim Okresem Przejściowym (1786—1567). W tym czasie na terenie Delty poczynają osadzać się Hyksosi, przybysze z Azji; wykorzystując chaos, jaki zaczyna wówczas panować w stosunkach wewnętrzno-politycznych Egiptu, obejmują władzę we wschodniej Delcie, sięgając także i do południowego Egiptu. Zakładają własną stolicę w miejscowości Awaris, uznając Seta za swego boga opiekuńczego. Z wymienionych dla tego okresu przez Manetona pięciu dynastii, od XIII do XVII, trzy były niewątpliwie rdzennie egipskie, dwie zaś — dynastia XV i XVI'— hyksoskie.

Drugi Okres Przejściowy nie przyniósł ze sobą tak wielkiej ruiny gospodarczej kraju, jak lata po

upadku dynastii VI. Hyksosi starali się naśladować władców egipskich i dbali o kultywowanie tradycji kulturalnych kraju. Wspomniany już słynny papirus matematyczny Rhinda z czasów panowania władcy hyksoskiego Apofisa I, był pisany przez skrybę imieniem Ahmose, który zaznaczył, że treść jego skopiował ze starych dokumentów. U schyłku tego okresu doszło jednak do ponownego zjednoczenia kraju. Ostatni z władców XVII dynastii, Kamose, pokonał wreszcie Hyksosów u bram ich stolicy Awaris. Ostateczne wypędzenie Hyksosów z Egiptu miało miejsce w 1567 r. p.n.e. za następcy króla Kamose, założyciela XVIII dynastii faraona Jahmesa.

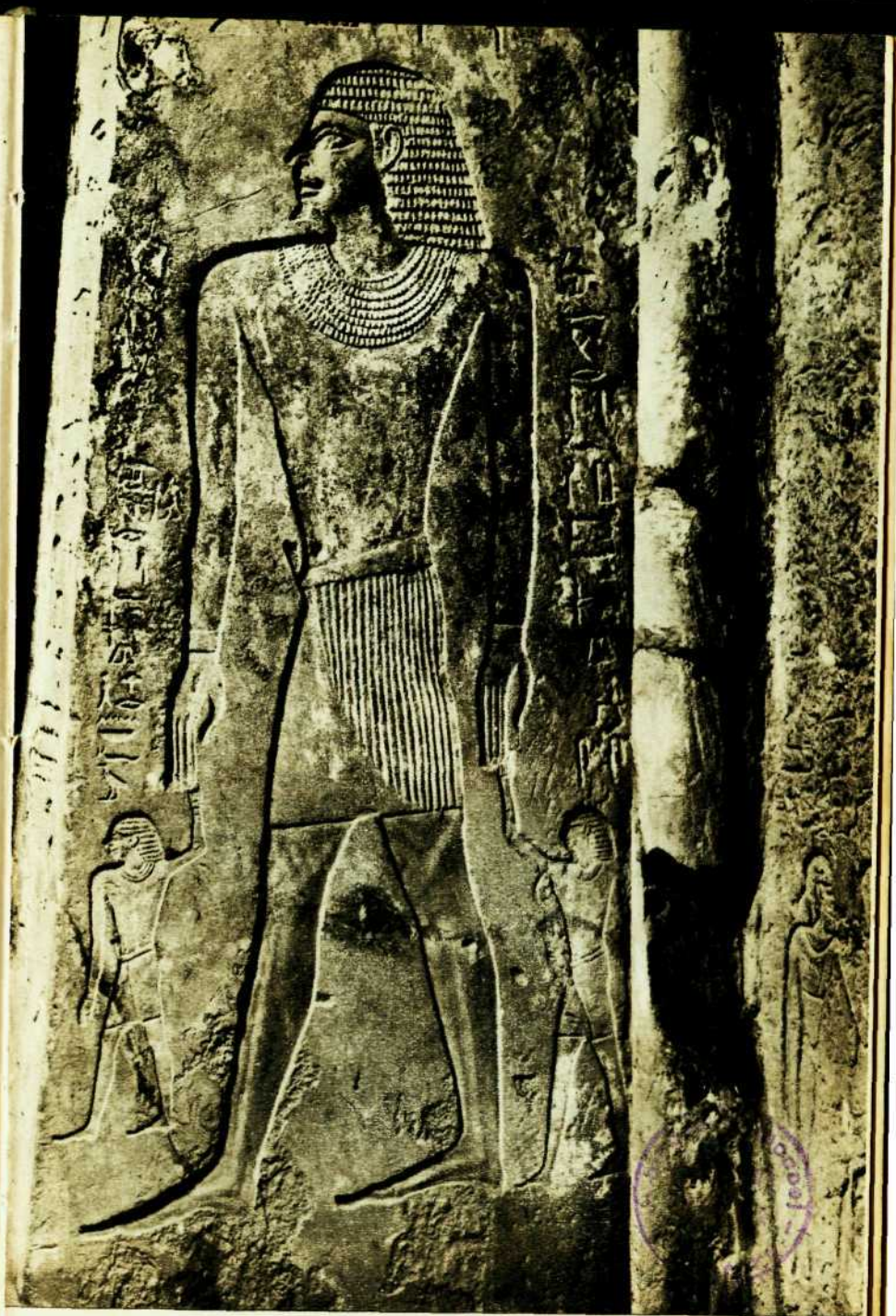
Stolicą znów są Teby. Następuje teraz epoka największego rozkwitu kultury i sztuki egipskiej, największej potęgi militarnej i politycznej kraju, Nowe Państwo (1567—1085) obejmujące XVIII, XIX i XX dynastię. Ówcześni władcy Egiptu nie ograniczają się wyłącznie do uporządkowania stosunków w kraju, ale prowadzą na zewnątrz politykę zaborczą, przede wszystkim na wschodzie, na terenie Syrii, walcząc zwycięsko z Hetytami. W okresie XVIII dynastii (1567—1320) czterech faraonów noszących imię Amenhotep i czterech o imieniu Totmes przyczynia się najbardziej do utwierdzenia potęgi i bogactwa kraju. Wśród nich wymienić też należy słynną królowę Hatszepsut (1503—1482), siostrę i małżonkę Totmesa II, która organizuje wspaniałą wyprawę handlową do kraju Punt (prawdopodobnie dzisiejsze Somali); dla niej to jej naczelny architekt, kanclerz i faworyt imieniem Senmut, wznosi przepiękną świątynię grobową w Deir el-Bahari, gdzie obecnie prowadzone są polskie *vp&* kopaliska i badania naukowe (por. ii. 94).

BIBLIOTEKA

Następcy z XIX oraz XX dynastii (1320—1200 i 1200—1085), Ramessydzi, kontynuują zaborczą politykę swoich poprzedników zdobywając nie tylko łupy wojenne, ale tysiące jeńców, którzy jako niewolnicy zapędzani są przede wszystkim do prac w kopalniach i kamieniołomach na pustyni.

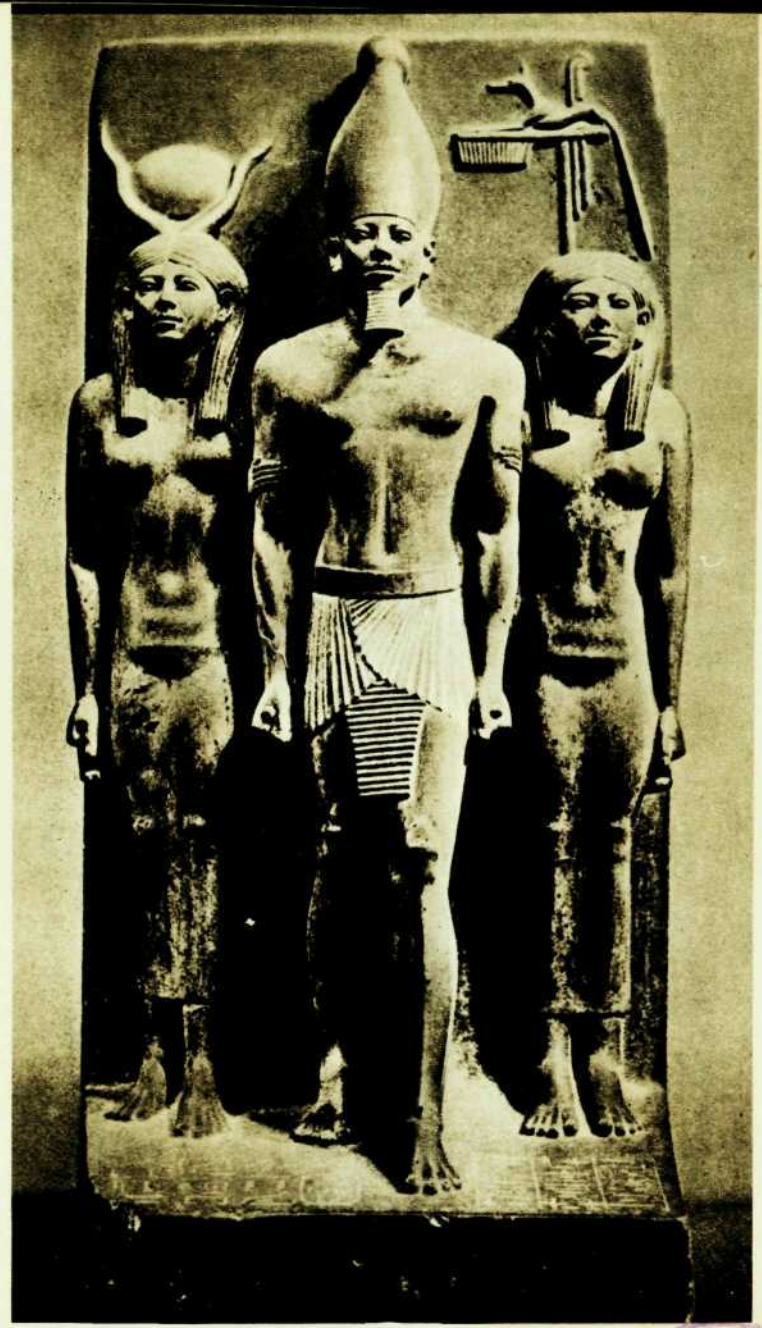
W okresie Nowego Państwa ma również miejsce jedno z przełomowych zdarzeń dla późniejszej tradycji historycznej. Ale nie egipskiej. Chodzi tu o słynny *exodus* żydowski, pod wodzą Mojżesza,' z Egiptu do „ziemi obiecanej" w Palestynie. Rzecz charakterystyczna, że ten epizod dla kronikarzy starożytnego Egiptu wydawał się pozbawiony wszelkiego znaczenia i nie zanotowali w annałach królewskich nawet wzmianki o nim. Przyjęło się uważać panowanie faraona Merneptaha (1236—1223) za okres, w którym prawdopodobnie miało miejsce to wydarzenie, ale nasze przypuszczenie opiera się tylko na tym, że po raz pierwszy w źródłach egipskich pojawia się wówczas nazwa Izrael.

Drugi ważny fakt historyczny, jaki ma miejsce w epoce Nowego Państwa, to wojny prowadzone w tym czasie przez Egipt z „ludami morskimi"[1]. Chodzi tu niewątpliwie o plemiona indoeuropejskie, przede wszystkim Kreteńczyków i Achajów (a więc najstarszych Greków), które wówczas niepokoją wybrzeża Libii i Egiptu. Dopiero Ramzesowi III (1198—1166) udało się pokonać flotę „ludów morskich" u wybrzeży Delty. To zetknięcie się najstarszych Greków z państwem faraonów nie miało zresztą wyłącznie charakteru wojennego. Musiały w tym czasie istnieć również kontakty handlowe pomiędzy Kretą i Egiptem; świadczą o tym znajdywane w wykopaliskach na Krecie przedmioty

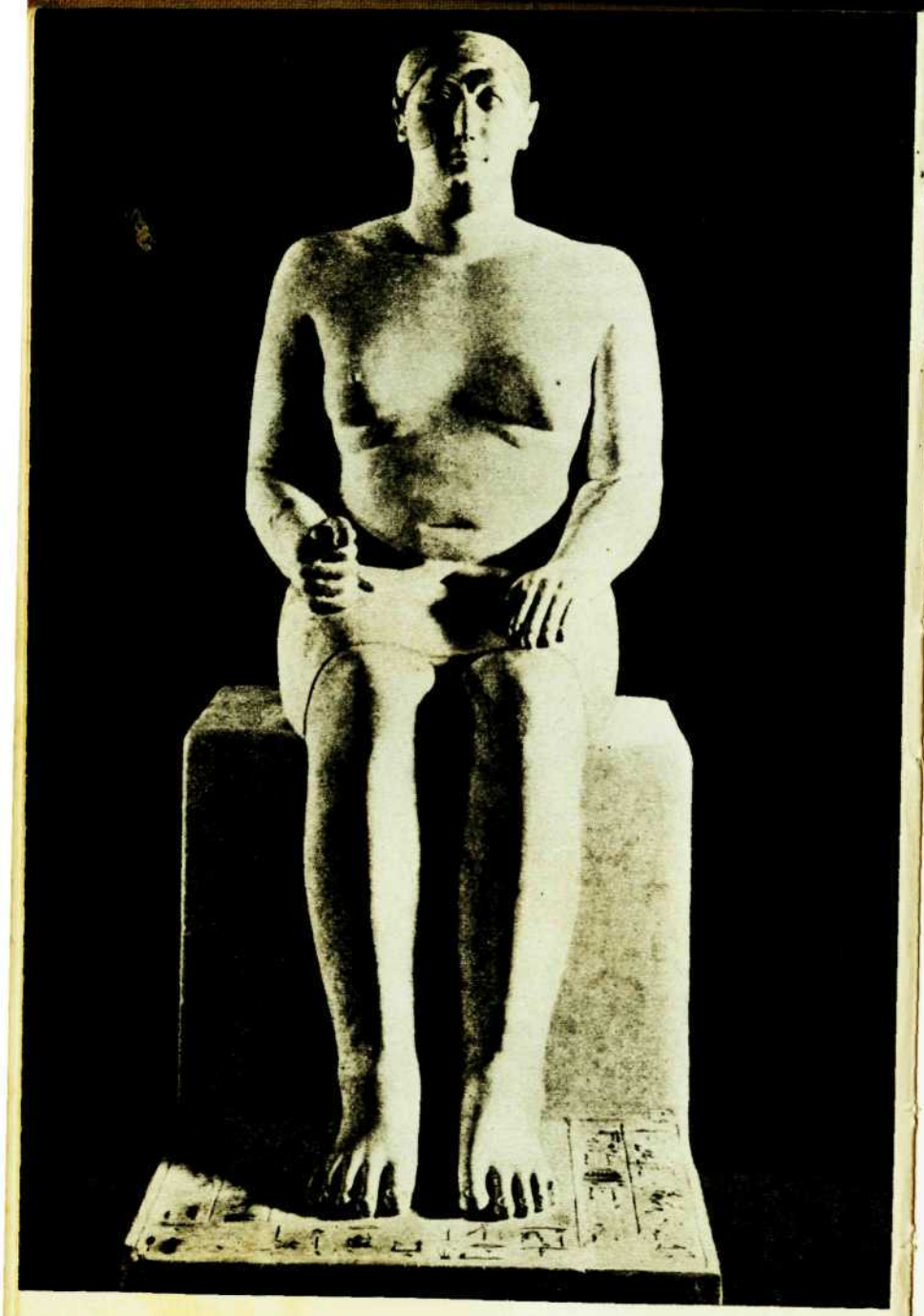


27. Wezyr Izi prowadzący synów. Relief z mastaby. VI dynastia

C|. Diorytowy posąg króla Chefrena. IV dynastia



29. .Triada króla Mykerynosa. IV dynastia



30. Posąg księcia Hemona. IV dynastia

sztuki egipskiej i wyobrażenia na egipskich reliefach Kreteńczyków, zwanych przez Egipcjan *Keftiu,* niosących dary, wśród których łatwo rozpoznać można kształty charakterystycznych dla ówczesnej Krety naczyń i rytonów.

W czasach Nowego Państwa powstają najwspanialsze świątynie w Egipcie i Nubii, setki kolosalnych granitowych pomników i bezcennej wartości wspaniałe wytwory jubilerstwa, o których tylko nie najdoskonalsze pojęcie może nam stworzyć grób Tutanchamona, jednego z najmniej ważnych władców XVIII dynastii, panującego zaledwie 10 lat (1361—1352).

Szybkie bogacenie się kraju, a przede wszystkim jego władcy i klasy rządzącej, sprzyja również pomnażaniu majątku kapłanów, którzy w tym czasie w Karnaku, w siedzibie Amona — głównego bóstwa czczonego w czasach Nowego Państwa — dochodzą do wielkiego znaczenia. *Wielki papirus* Harrisa przechowywany w Muzeum Brytyjskim zawiera spis donacji dla świątyń za czasów Ramzesa III. Z wolna więc się rozpoczyna — zarysowujący się już zresztą w okresie Średniego Państwa '— konflikt pomiędzy władzą świecką i władzą kleru tebańskiego.

Najnowsze badania wydają się wskazywać na to, że słynna herezja amarneńska Amenhotepa IV była inspirowana już przez jego poprzednika, jednego z największych faraonów na tronie egipskim, Amenhotepa III. Młody Amenhotep IV nie tylko zerwał z religią Amona tebańskiego i związanym z nim wielobóstwem świątyń egipskich, ale nawet przeniósł w czwartym roku panowania swoją stolicę na północ, gdzie na pustyni (w pobliżu dzisiejszej wioski Tell el-Amarna) wybudował nowe

miasto, nazwane przez niego „Horyzontem Atona".

Aton, tarcza słoneczna, był odtąd jedynym bogiem, któremu należało oddawać cześć. Sam,król zmienił swoje imię z Amenhotepa, co tłumaczy się jako „Amon spoczywa", na Ach-en-Aton — co znaczy „wspaniały jest Aton". Echnaton, jak byśmy dzisiaj imię jego wymawiali, kazał zacierać ślady innych bóstw i niszczyć kult Amona. Zerwał też z obowiązującym dotychczas hieratycznym rytuałem dworu królewskiego. Sam kazał się portretować takim, jakim był w istocie: z jajowatą głową, szczupłymi, opadającymi ramionami i wydatnym brzuchem.

Sztuka amarneńska należy do jednego z najpiękniejszych epizodów na przestrzeni trzech tysięcy lat trwającej twórczości artystycznej starożytnego Egiptu. Jej intymność i wdzięk zachowane w rozlicznych reliefach, przedstawiających króla z piękną małżonką Nefertiti i małymi księżniczkami, należą obok słynnego portretu królowej do najpiękniejszych dzieł, jakie przekazała nam sztuka tego kraju (por. ii. 77). Z dworu amarneńskiego król prowadził rozległą korespondencję z władcami Mezopotamii i Azji Mniejszej; jej treść poznaliśmy dzięki odkryciom niemieckim w Tell el-Amarna. Chodzi tu o tabliczki pisane klinami babilońskimi, gdyż język babiloński posiadał na starożytnym Bliskim Wschodzie charakter języka dyplomatycznego, podobnie jak do niedawna, w czasach nowożytnych, język francuski w Europie.

Ale ten epizod życia politycznego i kulturalnego Egiptu trwał zaledwie lat kilkanaście, tj. tyle, ile panował Amenhotep IV (1379—1362). W kilka lat po jego śmierci wszystko wraca do dawnego. Jego następcy: Smenkare i Tutanchamon przenoszą z powrotem swoją stolicę do Teb. Piękna i mądra Nefertiti pozostanie jednak do końca życia wierna kultowi Atona w jego „Horyzoncie", zbudowanej przez swego małżonka stolicy.

Dramatyczny konflikt pomiędzy władzą królewską i klerem kończy się zwycięstwem arcykapłana Amona w Tebach — Herhora. Jeśli pominąć fakt, że bohater powieści Prusa, Ramzes XII nigdy nie panował i Herhor tron objął po panowaniu Ramzesa XI, to wizja walki o władzę w starożytnym Egipcie naszego wielkiego pisarza jest wspaniała i godna najwyższego uznania, już choćby z tego względu, że Prus pisząc *Faraona* miał do dyspozycji zaledwie skromny ułamek tych materiałów historycznych, którymi dzisiaj rozporządzamy.

Po upadku XX dynastii następuje epoka, którą nazywamy Późnym Okresem Dynastycznym (lub Epoką Późną). Za czasów XXI dynastii (1085—935) mamy do czynienia z dwoma ośrodkami władzy: jeden w Tanis na wschodnim skraju Delty Nilu, drugi w Tebach. Faraonowie XXII dynastii są pochodzenia libijskiego, XXV (750—656) zaś — nubijskc-etiopskiego. Wywodzą się oni z książąt z Napata, za trzecią kataraktą nilową.

Próbę odrodzenia wielkich tradycji cywilizacji egipskiej podejmują książęta z Sais w Delcie zakładający XXVI dynastię (664—525). Ulegają oni jednak Persom i zwycięski Kambyzes II może być uznany za założyciela nowej, perskiej dynastii, rządzącej krajem ze swojej stolicy w Persepolis. Dynastie XXVIII i XXIX są w zasadzie wymysłem Manetona. Znany jest bowiem tylko jeden władca z tego czasu, Achoris, panujący 14 lat (393—380). Persów udało się wypędzić następcy Nektaneba,

założyciela XXX dynastii, Teosowi, przy pomocy spartańskich i ateńskich najemników.

Wreszcie w roku 332 p.n.e. Aleksander Wielki zdobywa Egipt; kiedy zmarł • — jeden z jego dowódców, jako Ptolemeusz I, zakłada w Aleksandrii nowej stolicy kraju, w roku 304 dynastię ptolemejską, która żywot swój skończy z upadkiem Kleopatry VII i podbiciem Egiptu przez legiony rzymskie w 30 r. p.n.e.

W okresie panowania Ptolemeuszów w Egipcie następuje z wolna hellenizacja tego kraju. Wpływ kultury i języka greckiego nie dociera jednak do szerokich rzesz społeczeństwa, które pozostaje nadal wierne odwiecznej tradycji kulturowej swego kraju. Zresztą sama polityka Ptolemeuszów przebiega dwutorowo. Z jednej strony starają się oni stworzyć w Aleksandrii najpotężniejszy w tym czasie ośrodek kultury greckiej przeznaczając znaczne fundusze na założenie słynnej biblioteki aleksandryjskiej, do której ściągają najwybitniejszych uczonych greckich. Rozwój nauki i sztuki greckiej na terenie Aleksandrii nabiera wprost dynamicznego charakteru.

Jednakże, o ile kultura aleksandryjska posiadała wpływ znaczny na terenach zamieszkałych przez Greków w basenie Morza Egejskiego, a później nawet zasięgiem swym ogarniać będzie kulturę rzymską w Italii, o tyle nie zapuści ona głębiej korzeni w Egipcie. Ptolemeusze bowiem starając się znaleźć legitymację swojej władzy w Egipcie usiłują naśladować faraonów we wszystkich aktach oficjalnych i ceremoniach. Odnawiają stare świątynie egipskie i budują nowe w tradycyjnym stylu. Jeśli więc chodzi o sztukę, to mamy w tym okresie na terenie Egiptu do zanotowania fakt nie-

powtarzalny i nie mający precedensu, tj. współżycie na tym samym terenie dwóch zupełnie odrębnych formalnie i "treściowo twórczości artystycznych: kontynuację wielkiej sztuki egipskiej, którą nazywamy ptolemejską, i rozwój sztuki greckiej hellenistycznej, zwanej sztuką aleksandryjską.

Dla Rzymian Egipt, jako prowincja cesarska, był przede wszystkim dostawcą pszenicy. Na przestrzeni trzech wieków panowania Rzymian w Egipcie romanizacja tego kraju miała charakter bardzo powierzchowny. W dalszym ciągu używano tu języka demotycznego i greckiego, który wyrobił sobie pewne prawo obywatelstwa w okresie ptolemejskim. Inskrypcje łacińskie w Egipcie należą do wyjątków. Jakkolwiek już posągi Augusta Oktawiana ustawiano w świątyniach obok posągów bogów, to jednak jedynie Hadrian spośród cesarzy rzymskich interesował się bardziej Egiptem, budując w swojej willi w Tivoli słynny Kanopus, który miał mu przypominać kraj nad Nilem.

Chrześcijaństwo dociera szybko do Egiptu. Już w II w. naszej ery wyświęcono pierwszych patriarchów w Aleksandrii. Pierwsze monastery powstają pod koniec wieku III. Egipt przeżywa krótki okres prześladowań religijnych za Dioklecjana, ale w IV w. nowa religia i nowa sztuka — kultywowane w monasterach chrześcijańskich — poczynają święcić triumfy. Jest to tzw. okres koptyjski. Pierwszy okres chrześcijańskiego Egiptu spowodował zniszczenie wielu najcenniejszych zabytków sztuki i architektury tego kraju. Urządzano prawdziwe łapanki ludzi, w których posiadaniu znajdowały się choćby kawałki starych papirusów. Egipt był teraz prowincją Cesarstwa Bizantyńskiego, którą

w latach 640—641 podbił Amru — kładąc tym samym kres dziejom starożytnym tego kraju.

Cofnijmy się jednak nieco wstecz. Kiedy Ptolemeusze panowali w Egipcie — władza ich na południu nie sięgała już nawet drugiej katarakty nilowej. Tak samo było w okresie panowania rzymskiego, kiedy to forteca w Kasr Ibrim pomiędzy pierwszą a drugą kataraktą stanowiła najdalej na południe wysunięty posterunek wojskowy.

Tymczasem w Nubii, starej egipskiej prowincji, powstaje w III w. p.n.e. nowy organizm państwowy — tzw. Królestwo Meroe ze stolicą wpierw w Napata, położoną w wielkim łuku Nilu (pomiędzy trzecią a czwartą kataraktą), a później w Meroe (za piątą kataraktą). Kultura i sztuka meroicka, będące kontynuacją starej kultury egipskiej, podatne jednak będą na wpływy sztuki ptolemejskiej. Po upadku Królestwa Meroe, a także po okresie migracji i walk koczowniczych ludów z pustyni, powstaną na terenie Nubii trzy królestwa: na północy Nobadia ze stolicą w Pachoras (dzisiejsze Faras); w centrum Makuria ze stolicą w Starej Dongoli w pobliżu Meraue; na południu Alodia ze stolicą w miejscowości Sobą, niedaleko dzisiejszego Chartumu. Królestwa, które w połowie VI w. z inicjatywy dworu w Bizancjum przyjęły chrześcijaństwo, będą zwycięsko opierać się do wieku XIV wypadom arabskim. Zasługuje więc na podkreślenie ciekawy układ stosunków kulturalnych i artystycznych, jaki zaistniał pod koniec starożytnego Egiptu na terenie ziem, będących dawniej we władzy faraonów.

Kiedy Egipt stał się krajem chrześcijańskim, jego południowa prowincja w kulturze meroickiej

pielęgnowała nadal tradycje starej religii egipskiej. Kiedy zaś Egipt został opanowany przez Islam, Nubia (schrystianizowana nie za pośrednictwem Egiptu, lecz bezpośrednio przez stolicę Bizancjum) kontynuowała tradycje sztuki koptyjsko-bizantyńskiej w czasie całego prawie średniowiecza. Granicą styku tych dwóch terenów była wyspa File przy pierwszej katarakcie nilowej; w pewnym okresie urasta ona do symbolu pokojowej koegzystencji pomiędzy dwoma krajami o różnych ustrojach i różnej ideologii. Już bowiem nawet po upadku Królestwa Meroickiego, kiedy w Dolnej Nubii Blemjowie i Nobadowie (dwa ludy przybyłe z pustyni) toczyli z sobą walki o władzę nad tym krajem, został zawarty w 453 r. traktat z Bizancjum; mocą tego traktatu Nubia uzyskała prawo przewożenia od czasu do czasu starożytnego posągu Izydy ze świątyni na wyspie File na południe, do swego kraju. A przecież w File rezydował wówczas biskup koptyjski i świątynie pogańskie na tej wyspie były już dawno zamienione na kościoły.

Rybarkiew

V

GWIAZDY NA NIEBIE

Wierzenia religijne

Geneza i specyfika religii egipskiej. Jak Egipcjanie wyobrażali sobie powstanie świata. Kosmogonia heliopolitańska, memficka i hermopolitańska. Triady bogów. Egipski Olimp. Kim był Ozyrys? Walka Horusa z Setem. Dusza zmarłego przed sądem Wielkiego Boga. Z czego składa się człowiek? Rytuał pogrzebowy. Święta i jubileusze

Spośród wszystkich wierzeń ludów starożytnych, religia egipska przedstawia system najbardziej skomplikowany. Powiedzmy więc zaraz na wstępie, że pomimo wielu wnikliwych studiów, wielu prac syntetycznych, poważnych dzieł naukowych traktujących o religii starożytnych Egipcjan, do dziś nie jesteśmy w stanie stworzyć jasnego obrazu istotnej treści wierzeń egipskich. Składa się na to szereg przyczyn. Już dla Greków starożytnych religia egipska przedstawiała wielką tajemnicę, która ich zdaniem strzeżona była zazdrośnie przez kolegia kapłańskie. One podobno rozumiały zawarte w niej głębokie treści, w których ukryte miały być losy świata, a więc zarówno przeszłość, jak i przyszłość.

Lud egipski, oddając hołdy rozlicznym bóstwom, nie zdawał sobie sprawy z istotnego znaczenia ich symboliki. Tłumaczył je niejednokrotnie na swój sposób, szukając ich opieki w życiu codziennym. Dlatego na czoło wierzeń religijnych w starożytnym Egipcie wybił się kult Ozyrysa, którego uważano za boga opiekuńczego wszelkiej wegetacji, przed którym również po śmierci należało tłumaczyć się ze swoich przewinień i występków dokonanych za życia.

Greków raził jednak fakt, że Egipcjanie czczą swoich bogów pod postacią zwierzęcą; nie rozumieli oni bowiem, a przynajmniej nie wszyscy, symboliki zawartej w takich właśnie przedstawieniach. Dla Greków starożytnych — hołdujących zasadzie, że człowiek jest miarą wszechrzeczy, a więc posąg boga może być wyobrażony tylko w postaci ludzkiej — niezrozumiałymi czy wprost dziwacznymi mogły się wydawać zabiegi mumifikacyjne czynione na ibisach i kotach, oddawanie hołdu krokodylowi połączone z przekonaniem, że pożarcie przez niego człowieka może być uważane za wyróżnienie niebios dla skonsumowanej jednostki.

Jest rzeczą niewątpliwą, że w religii staroegipskiej tkwią głęboko etyczne zasady, które w formie norm i zwyczajów przeniknęły do życia codziennego ówczesnego społeczeństwa i stanowiły w ciągu wieków drogowskaz współżycia pomiędzy ludźmi, rozróżnianie pomiędzy dobrem a złem. Wiele z etyki staroegipskiej weszło do judaizmu i do religii chrześcijańskiej. Zresztą, jak zobaczymy, nie chodzi tu wyłącznie o treści etyczne, ale również o pewną symbolikę kultową w chrześcijaństwie; geneza tej symboliki sięga egipskiego systemu religijnego.

Trudność w zrozumieniu treści wierzeń egipskich tkwi przede wszystkim w tym, że religia egipska nie stanowi jednolitego układu wywodzącego się z jednego pnia, z jednego „objawienia", jak np. judaizm czy chrystianizm. Na system tradycyjnych wierzeń Egiptu składa się wiele czynników wywodzących się z różnych, niekiedy bardzo odmiennych przekazów. Wydaje się bowiem, że ludność napływająca w okresie późnego paleolitu nad brze-

gi Nilu przynosiła z sobą pewne prymitywne wierzenia, które w obrębie danej wspólnoty przechodziły w nowych warunkach geograficznych, klimatycznych i gospodarczych daleko idącą ewolucję.' Tym odwiecznym tradycjom można chyba przypisać fakt szczególnej czci oddawanej poszczególnym bóstwom w różnych ośrodkach i miastach starożytnego Egiptu. Jeszcze przed stworzeniem jednolitej organizacji państwowej, a więc na długo przed połączeniem obu krajów: Górnego i Dolnego Egiptu, poszczególne kolegia kapłańskie postarały się o to, aby uporządkować lokalne kulty i włączyć te rozliczne wierzenia w jakiś jeden bardziej uporządkowany system religijny.

W sposób najogólniejszy można by określić ten proces scalania wierzeń religijnych starożytnych Egipcjan następująco: jedna i ta sama treść religijna mogła być czczona pod postacią wielu bóstw o różnym (pozornie) zewnętrznym wyglądzie. Dlatego np. bogini Hathor miesza się często z Izydą, a bóg Tot raz jest ibisem a raz żukiem toczącym przed sobą grudkę wielbłądziego łajna zmieszanego z piaskiem, co nasunęło Egipcjanom obraz boga Chepre popychającego ponad horyzont tarczę słoneczną. Nie ulega bowiem wątpliwości — z czego już sobie zresztą zdawali sprawę Grecy — że kulty egipskie miały charakter astralny, że Izyda symbolizowała planetę Wenus jako Gwiazda Zaranna, a bogini Neftyda, jej siostra, była innym aspektem tej samej planety jako Gwiazda Wieczorna.

Naturalnie, że genezę wierzeń egipskich można by przedstawić w sposób odwrotny, zakładając istnienie wpierw jednego zwartego systemu, który z biegiem wieków uległ przeinaczeniom i wynaturzeniom poprzez rozliczne wątki wierzeń ludo-

wych, a raz powstały chaos religijny (utrwalony w licznych mitach i legendach) trudno było kapłanom uporządkować w sposób jasny i wyraźny. Taki pogląd jest wyrażany przez zwolenników wyprowadzania początków religii egipskiej z Atlantydy — do dziś dla nas mitycznej wielkiej cywilizacji, pochłoniętej jakoby przez fale oceanu. Platon, wielki uczeń Sokratesa, dał w dialogu *Kritias* wyraz swemu przekonaniu o takim właśnie biegu wypadków. Nie tylko on zresztą, bo przed nim Pitagoras i inni filozofowie greccy, którzy zetknęli się z kulturą staroegipską, sądzili, że wiedza i religia starożytnych Egipcjan wywodzi się z legendarnej Atlantydy. W aleksandryjskiej gnozie późnoantycznej ten sam motyw dochodzi do głosu w niesłychanie jednak pogmatwanej formie.

Współczesna nauka nie może wobec tych poglądów zająć stanowiska. Dostępne dziś fakty i źródła każą nam religię egipską wyjaśniać jako długowieczny proces historyczny, który dokonał się w epoce predynastycznej w kraju nad Nilem. W czasach bowiem przed połączeniem Dolnego i Górnego Egiptu wypracowana została najstarsza kosmogonia na terenie ośrodka kapłańskiego w Heliopolis.

Teologia heliopolitańska tłumaczyła powstanie świata w sposób następujący: z praoceanu, który nazwano imieniem Nun, wyłonił się na wzgórzu w Heliopolis najstarszy prabóg imieniem Atum; powstał on sam z siebie. Kiedy jednak w okresie Starego Państwa począł się rozpowszechniać kult boga słońca Ra, kolegium kapłańskie w Heliopolis zadecydowało: Atum i Ra są jedną i tą samą osobą, a ojcem bogów był po prostu Atum-Ra oraz święty kamień *benben*. Lokalny

fetysz w kształcie słupa — być może prototyp obelisku — miał w Heliopolis oznaczać miejsce narodzin praboga. Atum-Ra przez samozapłodnienie wypluł Szu, boga świetlanej atmosfery, oraz Tefnut,, boginię wilgoci i ciemnych otchłani podziemnych. Szu i Tefnut zrodzili boga ziemi imieniem Geb i boginię nieba zwaną Nut, która to para wydała na świat dwóch synów, a także dwie córki: Ozyrysa i Seta oraz Izydę i Neftydę. W ten sposób powstała Wielka Enneada (Dziewiątka) bogów heliopolitańskich, do których później przyłączył się syn Ozyrysa i Izydy — Horus.

Ale obok Wielkiej Dziewiątki heliopolitańskich bogów mamy do czynienia z inną, tzw. Małą Enneadą heliopolitańską; do niej kapłani w pierwszym rzędzie zaliczali Horusa, Tota, boginię prawdy imieniem Maat — postać kobiecą ze strusim piórem we włosach — i boga z głową szakala: Anubisa, któremu później przypadły ważne funkcje w Sądzie Ozyrysa, jako patronowi mumifikacji. Mistyczna cyfra 9 posiada w całej religii Egiptu bardzo doniosłe znaczenie, mimo że np. w Tebach świętą enneadę stanowi aż piętnastu bogów. W Abydos Dziewiątka reprezentowana jest przez dwa Chnumy, Tota, dwa Horusy i dwa Upuauty — bóstwa o mniejszym znaczeniu. We wspomnianych już *Tekstach piramid* pochodzących z V dynastii jest mowa o Dziesiątce bogów, która może urodzić nowego boga.

Kiedy jednak na początku Starego Państwa została założona nowa stolica w Memfis na zachodnim brzegu Nilu, nieco na południe od Heliopolis, tamtejsi kapłani pozazdrościli prymatu Kolegium heliopolitańskiemu. Głównym bóstwem Memfis był bóg Ptah, opiekun rzemieślników i artystów, iden-

tyfikowany przez Greków z Hefajstosem. W sztuce przedstawiany był on zawsze w postaci mumii mężczyzny, trzymającego w dłoni berło *uas,* symbol szczęścia. Z wielkiego pierwotnego boga Ptah miało się zrodzić osiem innych Ptahów, tworząc razem odpowiednik enneady. Aby wykazać podrzędność Atuma w stosunku do boga Ptah, kapłani memficcy za drugą formę swojego patrona uważali Ptah-Nuna, a więc bóstwo praoceanu. Trzecim jego wcieleniem miało być niebo — bogini Nut przedstawiana w sztuce jako kobieta z wyciągniętymi ramionami, wygięta w kształcie łuku niebios. Z tych bóstw miał się narodzić Atum jako czwarta forma Ptaha, zaś wargi i zęby, którymi wypluł Szu i Tefnut, należały także do boga Ptah.

Zdaniem kapłanów memfickich jedną z postaci Ptaha, /rodzoną przez niego z jego małżonki imieniem Sechmet o głowie lwicy, bogini niosącej zagładę wrogom boga Ra, miał być Nefertum — symbol kwiatu lotosu •— młodzieniec, który co dzień rano rozweselał boga słońca Ra. Według teologii memfickiej bóg Tot był sercem Ptaha, którym on myśli, jego zaś językiem, organem mowy i twórczości, miał być Horus. Jeszcze w IV w. naszej ery Horappollon, kapłan i pisarz egipski, twierdził, że serce kieruje ciałem, a język jest twórcą bytu.

W przeciwieństwie do teologii heliopolitańskiej, która Atuma uważa za ojca bogów, w Memfis bóg Ptah uznany był nie tylko za stwórcę bogów, ale również i ludu na ziemi. Ta ostatnia, tj. ziemia, wyłoniła się z otchłani wód oceanu jako bogini Taczenen, ale właściwa jej nazwa, jako jednego z wcieleń Ptaha, winna była brzmieć Ptah-Czenen. Ptah miał wprowadzić pierwszy pom-

niki bogów do świątyń, wykonując je sam z różnych gatunków drewna, kamienia i metalu.

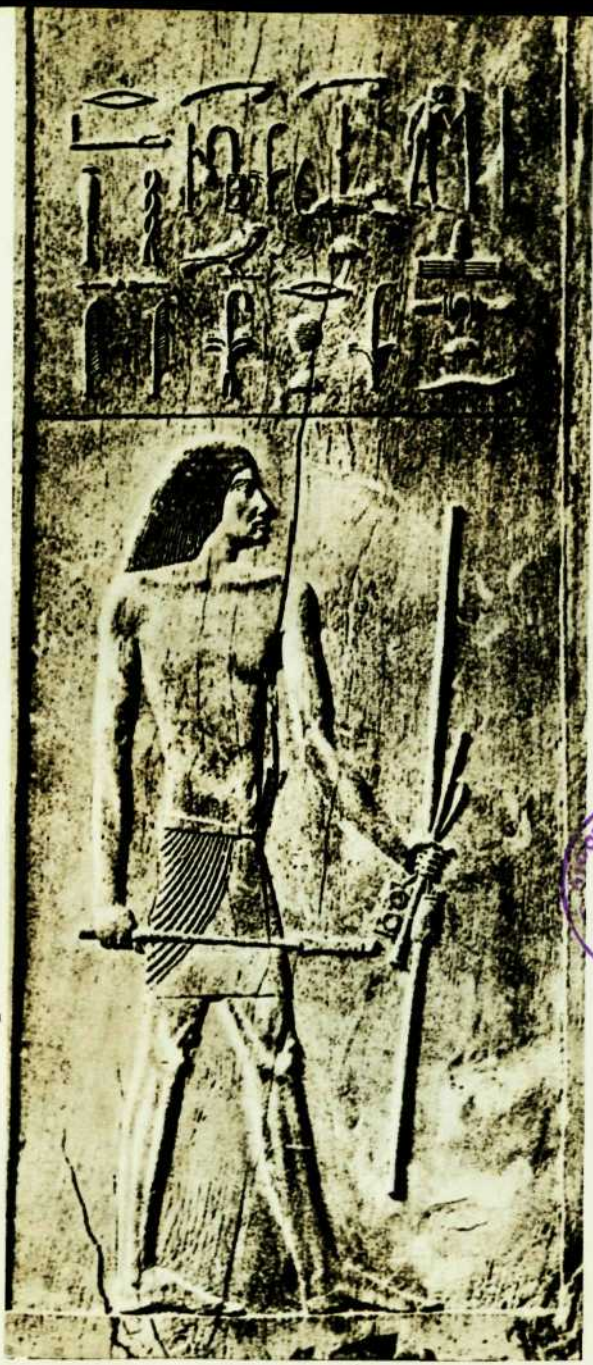
Godnym zastanowienia jest fakt, że teologia memficka nie wspomina wyraźnie o tym, aby Ozyrys — jeden z najpopularniejszych bogów Egiptu — był też formą Ptaha; jakkolwiek według tradycji, właśnie w Memfis umiejscowiono jedno z najważniejszych zdarzeń w cyklu legend Ozyrysa, który tam miał otrzymać władzę nad krajem. Ale najciekawszym może elementem kosmogonii memfickiej była legenda o powstaniu słońca. Ptah miał stworzyć jajo, z którego wyskoczył bóg słońca.

Ten interesujący szczegół kosmogoniczny o narodzeniu się słońca z jaja występuje również w trzecim wielkim systemie teologicznym Egiptu, jaki powstał w Hermopolis, stolicy piętnastego nomu Górnego Egiptu. W tej teologii jest mowa o Wielkiej Ósemce, czyli Oktoadzie bóstw, które stanowią elementy chaosu i praoceanu. Z nich wyłoniła się ziemia w postaci pierwotnego wzgórka w Hermopolis. Na tym wzgórzu miało się znaleźć jajo i z niego wykluł się bóg słońca. Dopiero on przystąpił do organizowania świata. Hermopolitański system kosmogoniczny nie odegrał jednak wybitniejszej roli w religii Egiptu; w okresie późniejszym, niewątpliwie ze względów politycznych, uległ on pewnej modyfikacji, podporządkowując się dominującemu znaczeniu religii heliopolitańskiej. Kapłani z Hermopolis zgodzili się na to, że praocean Nun był ojcem i stwórcą boga Atuma. Rzecz ciekawa, że główne bóstwo Hermopolis, opiekun skrybów i wynalazca pisma, Tot — którego świętymi zwierzętami były zarówno ibis, jak i małpa — nie odgrywa żadnej roli w kosmogonii heliopołitańskiej.

31. Książę Rahotep i jego żona Nofret. IV dynastia

32. Posąg skryby. V dynastia

33. Kobieta przy żarnach. VI dynastia



34. Naczelny pisarz Hesire. III dynastia

BIBLIOTEKA

35. Piwowar przy pracy. VI dynastia

36. Posążek pisarza Ib z Edfu. VI dynastia

Te trzy systemy religijne, mające zresztą charakter kosmogonii, tj. nauki o powstaniu świata, nie wyczerpują ani w części podstawowych wierzeń egipskich, których panteon bóstw jest znacznie większy. Przede wszystkim w ważniejszych ośrodkach kultu powstają t r i a d y (trójce) bogów: bogu mającemu ogólnopaństwowe znaczenie dodaje się dwa mniejsze bóstwa lokalne. W Memfis mamy więc Ptaha, jego małżonkę imieniem Sechmet i syna Nefertuma; na wyspie Elefantynie trójca składa się z ogólnoegipskiego boga o głowie barana, C h n u m a, który na kole garncarskim miał ulepić człowieka, z dodanymi mu dwoma miejscowymi bóstwami, a więc: jako małżonki lokalnej bogini A n u k i s i zrodzonej przez nich córki, bogini S a t i s z rogami antylopy (była przedmiotem kultu na jednej z wysepek rejonu pierwszej katarakty).

Do największego jednak znaczenia doszła w okresie Nowego Państwa triada tebańska. Na czele jej stał A m o n identyfikowany z bogiem Ra, a więc A m o n - R a, którego świętymi zwierzętami były baran i gęś. Za małżonkę posiadał sępiogłową boginię imieniem M u t; jako jego żona stała się ona boginią nieba, a synem ich był księżycowy bóg C h o n s u, którego przedstawiano pod postacią człowieka.

Nie sposób tu wyliczyć wszystkich bogów starożytnego Egiptu, z których każdy pod ściśle określoną postacią występuje w sztuce. Zanim więc przystąpimy do omówienia najważniejszego w religii egipskiej mitu Ozyrysa, należy tu poświęcić nieco uwagi najczęściej spotykanym na reliefach i malowidłach egipskich bogom tego kraju. Jak zobaczymy, każde z tych bóstw posiada sobie poświęcone szczególne miejsce kultu, zajmując równo-

cześnie jakieś nadrzędne miejsce w oficjalnym systemie religijnym całego kraju. A więc np. bogini czczona w Sais — N e i t, przedstawiana jako kobieta z czerwoną koroną Dolnego Egiptu na głowie, trzyma w ręku tarczę i dwie skrzyżowane strzały. Grecy identyfikowali ją dlatego z Ateną, ale według innych mitów była ona matką Tefnut, która w kosmogonii heliopolitańskiej zajmuje jedno z naczelnych miejsc jako bogini wilgoci i żona Szu, boga powietrza, córka praboga Atum-Ra. Zatem lokalna bogini niedużego miasta w Delcie, jedno z czterech bóstw opiekujących się trumnami i tzw. urnami kanopskimi po mumifikacji ciała ludzkiego, była prawdopodobnie pierwotnie jednym z prabóstw w religii egipskiej.

Podobnie wspomniana już H a t h o r, której głównymi centrami kultu były Memfis (w Dolnym Egipcie) i Dendera (w Górnym Egipcie). Uważano ją też za patronkę kopalni miedzi na Półwyspie Synajskim. Pomimo tego, że w sztuce przedstawiana była często jako krowa lub krowa z głową kobiety, niekiedy zaś jako kobieta z rogami na głowie, Grecy identyfikowali ją z boginią miłości Afrodytą. Kult Hathor należał do najbardziej rozpowszechnionych w Egipcie i w krajach podbitych przez Egipt. W Syrii, gdzie patronowała żeglarzom, nazywano ją np. Panią z Byblos. Wygląda na to, że jeszcze przed Nut była ona czczona jako bogini nieba. Imię jej przecież znaczy dosłownie: „dom Horusa", a często w sztuce na jej krowim brzuchu wyobrażano gwiazdy. Pomiędzy rogami nosiła tarczę słoneczną. Ponieważ zaś Egipcjanie tarczę nazywali też okiem słońca, raz mogła być ona uważana za bóstwo starsze od boga słońca Ra, innym razem za jego córkę. Czczono ją też jako piastunkę przy narodzinach króla, ale w Nowym Państwie na czoło wysuwa się jej kult jako opiekunki Wielkiej Czerwonej Góry — symbolu zachodniej nekropoli królewskiej w Tebach.

Z innych bóstw mających powszechne znaczenie w Egipcie należy wspomnieć boga wylewów Nilu H a p i — wyobrażanego pod postacią mężczyzny o obwisłym brzuchu i piersiach, noszącego na głowie pęk trzcin papirusowych i trzymającego w dłoniach wyładowany stół ofiarny — oraz wężową boginię imieniem R e n e n u t e t, mającą pod swoją pieczą żniwa i płody ziemi. M i n, pierwotnie lokalny bóg w miejscowości Koptos, uznany później powszechnie za boga urodzajów, był ściśle związany z Amonem. Miał się on również opiekować karawanami, a przedstawiany był jako ityfalliczna figura mężczyzny spowita w bandaże mumii i trzymająca w rękach przy piersi bicz, tzw. *nechacha*. Również M o n t u, niegdyś patron miasta Hermontis (na południe od Teb), w okresie Nowego Państwa uznany został za boga wojny, towarzyszącego w walce królowi egipskiemu. Przedstawiano go z głową sokoła.

Ściśle ze stanowiskiem królewskim była związana S e s z a t — bogini pisma, o której mówiliśmy już, że miała pod swą pieczą annały królewskie. Wyobrażano ją w postaci kobiety ze specjalnym emblematem na głowie: siedmioramienna gwiazda na słupku, zwieńczona u góry parą skierowanych ku dołowi rogów. Bóg S o b k czczony był pod postacią krokodyla w całym Egipcie, lecz szczególnie w oazie Fajum i w miejscowości Kom Ombo w Górnym Egipcie. Jako lokalne bóstwo Antinopolis zasługuje na uwagę żabia bogini H e k e t, która miała być pomocna kobietom podczas rozwiąża-

M. B.

nia. Ponieważ zaś, jak wiadomo, Chnum był uważany za twórcę człowieka, nic dziwnego, że łączono ją ściśle z tym bogiem.

Na koniec jeszcze kilka bóstw, które zaznawały szczególnej czci w Późnym Okresie Dynastycznym. Do takich należy kocia bogini Bastet z centrum kultu w Bubastis w Delcie Nilowej. Podobnie rozwinął się później kult boga Besa, który (jak Heket) miał pomagać kobietom przy porodzie, a jako bóstwo ogniska rodzinnego ochraniał swych wyznawców od ukąszenia wężów i szeregu innych niebezpieczeństw. Bes ukazywany był jako pokraczny karzeł o lwich rysach twarzy, a tysiące terakotowych figurek z jego wyobrażeniem znaleziono w odkopanych ruinach cmentarzysk ptolemejskiego i rzymskiego Egiptu. W tym czasie również zażywała czci bogini Toeris, występująca w sztuce pod postacią hipopotama. Uważano ją nie tylko za dobroczynne bóstwo opiekujące się kobietami przy urodzeniu dziecka, ale pod jej postacią wyobrażano również konstelację Wielkiej Niedźwiedzicy, jak to ma miejsce np. w słynnym zodiaku w Dendera.

Wspomnieliśmy już o charakterystycznym dla religii egipskiej łączeniu dwóch bóstw razem, przy czym powstałe w ten sposób nowe bóstwo jednoczyło zazwyczaj charakter obu składających się nań postaci bogów.

Obok boga Atum-Ra w Heliopolis był później również czczony Amon-Ra, jako najwyższy sędzia, Sobk-Ra i Ra-Harachte, bóg w postaci sokoła, łączący w sobie cechy zarówno boga Ra, jak i Horusa. Imię jego można tłumaczyć jako „Horus w horyzoncie". Podobnie rzecz ma się z Serapisem wprowadzonym do Egiptu w okre-

sie ptolemejskim. Zawiera on w sobie cechy zarówno Ozyrysa, jak i greckiego Zeusa. Występuje — tylko w sztuce aleksandryjskiej — jako brodaty mężczyzna w cylindrycznym nakryciu głowy, zwanym *modius*. Również w tym późnym okresie kultury egipskiej wielkiej czci zaznaje Harpokrates, który jest „Horusem-dzieckiem" i przedstawiany jest w sztuce z lokiem młodości na głowie jako nagie dziecko trzymające palec przy ustach. Najczęściej piastuje go na swym łonie Izyda w pozycji podobnej do przedstawień Madonny z Dzieciątkiem.

Szczególnej czci boskiej zaznaje w późnym okresie dynastycznym w Egipcie Apis — byk, który był pilnie wybierany przez kapłanów spośród zwierząt posiadających specyficzne znamię na czole. Śmierć każdorazowego Apisa, którego zwłoki umieszczano w potężnych sarkofagach w tzw. Serapeum w pobliżu Memfis, okolicę całą spowijała w żałobę. Intronizacja zaś nowego Apisa, wynajdywanego przez kapłanów, wzbudzała powszechną radość i stanowiła powód do odbywania uroczystych procesji.

Czasem jeden z przydomków bóstwa staje się bogiem samodzielnym, tak np. Unnefer (od niego pochodzi imię Onufry) tłumaczy się dosłownie jako „ten, który jest tak szczęśliwy". Imię to zostało nadane Ozyrysowi po jego zmartwychwstaniu.

Na temat Ozyrysa istniało w starożytnym Egipcie wiele podań i mitów. Gdybyśmy chcieli po kolei przedstawić wszystkie dotyczące tego boga legendy, prawdopodobnie skomplikowalibyśmy jeszcze bardziej (już i tak dość trudno uchwytny) wątek religii egipskiej. Ograniczmy się więc tył-

ko do relacji, jaką pozostawił nam Plutarch, pisarz grecki sprawujący w wieku II naszej ery funkcję kapłana przy świątyni Apollina w Delfach. Według niego Ozyrys był sprawiedliwym i dobroczynnym królem, który z Delty sprawował rządy nad całym Egiptem. Jego brat Set, rządzący z ramienia Ozyrysa na południu kraju, żywił do niego głęboką niechęć wynikającą z zazdrości. Obmyślił więc iście diabelski plan pozbycia się swego królewskiego brata. Kazał wykonać piękną skrzynię, wniesioną przez jego wspólników na ucztę, na którą Set zaprosił Ozyrysa. Gospodarz wieczerzy zaproponował gościom, aby po kolei próbowali układać się w skrzyni •— czy do nich pasuje. Wspólnicy Seta kolejno przymierzali się do tego sprzętu, którego wielkość jednak nie odpowiadała ich posturze. Gdy przyszła kolej na Ozyrysa i ten ułożył się wygodnie we wnętrzu skrzyni, szybko przymocowano do niej wieko i skrzynię wrzucono do Nilu.

Również i w innych wariantach mitu powtarza się motyw utopienia Ozyrysa przez Seta. Izydzie, zrozpaczonej małżonce zmarłego króla, udało się wyłowić ciało jego. Lecz to z kolei wykradł jej Set, który poćwiartował zwłoki brata na czternaście (według innych legend na szesnaście) części i kazał je porozrzucać po całym Egipcie. Ale Izyda, wspomagana przez swą siostrę Neftydę, odszukała wszystkie kawałki ciała Ozyrysa z wyjątkiem — według Plutarcha — fallusa. (O tym szczególe nie wspominają starsze źródła). Izydzie powiodło się nawet za pomocą magii scalić i ożywić na pewien czas zwłoki męża, a nawet począć z nim dziecko: małego Horusa. Noworodka ukryła ona w zaroślach delty Nilu, a kiedy Horus wy-

rósł już na silnego młodzieńca, postanowił pomścić śmierć swego ojca.

Tu należy wprowadzić małą dygresję. Jak widzieliśmy, Horus został w teologii heliopolitańskiej wprowadzony do Wielkiej Enneady bogów. Uznano tam bowiem z czasem, że tak jak Ra, bóg słońca, jest okiem słonecznym, tak Horus jest okiem księżyca. Otóż kiedy Horus przystąpił do walki ze swoim stryjem Setem, ten — starszy i bardziej doświadczony — wydłubał bratankowi oko, które porąbał. Dopiero Tot odnalazł kawałki, poskładał je i zwrócił oko w całości (jako „zdrowe") Horusowi. Stąd pochodzi nazwa horusowego oka — *udżat*. Wreszcie po wielu zmaganiach, które przedstawione są między innymi na murach słynnej świątyni w Edfu, Horus pokonał Seta; jako prawy spadkobierca swego ojca, Ozyrysa, stał się teraz panem całego Egiptu.

Niewątpliwie w walce Horusa z Setem znajdują swoje odbicie wojny między Dolnym i Górnym Egiptem, które ostatecznie doprowadziły do zjednoczenia kraju. Ale geneza mitu musi być o wiele starsza, gdyż połączenia dokonał nie król Dolnego lecz Górnego Egiptu. Zwycięstwo Horusa nad Setem ma jednak i swoje głębsze znaczenie. Set bowiem uważany jest za bóstwo zła, burz i wszelkich gwałtów. Najczęściej bywa przedstawiany pod postacią niezidentyfikowanego zwierzęcia, przypominającego wilka lub szakala. Czasem jednak wyobrażano go pod postacią świni, osła, okapi lub hipopotama. W tej ostatniej postaci występuje on w Edfu w scenach walki z Horusem. Grecy utożsamiali Seta z Tyfonem.

Przyjrzyjmy się teraz osobom dramatu. Horus jako bóg niebios, wyobrażany pod postacią soko-

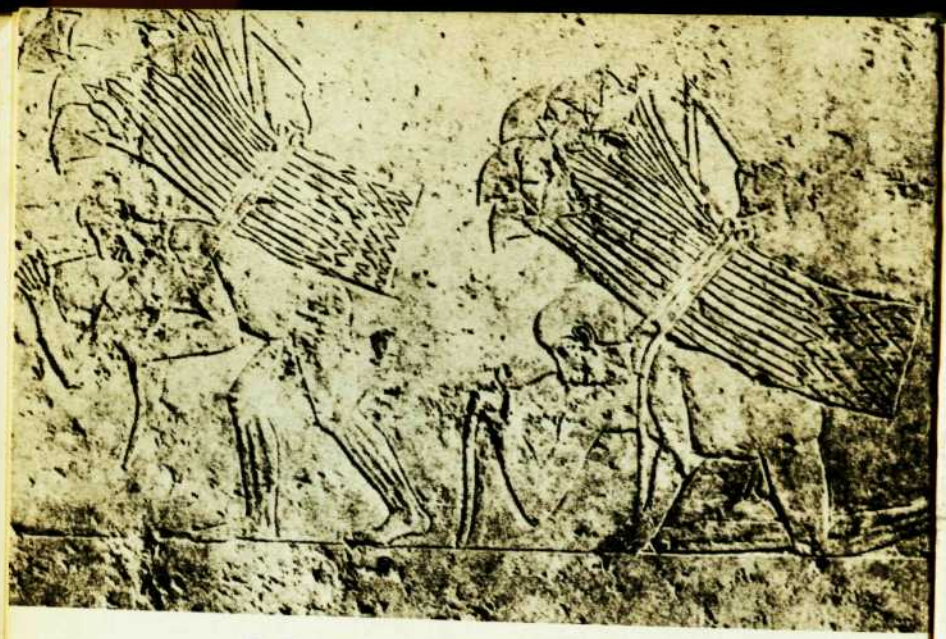
ła, był identyfikowany z każdym królem za jego życia. Jakkolwiek najstarszym miejscem jego kultu była wspomniana już miejscowość Behdet w Delcie, to jednak zaznawał on szczególnej czci w Hierakonpolis i Edfu w Górnym Egipcie. Przybierał on też szczególne aspekty: mówiliśmy już o tym, że jako dziecko był on Harpokratesem; jako „Stary Horus", patron królów, był Haroerisem; jako syn Izydy miał swoje odmienne boskie wcielenie pod nazwą Harsiesis; natomiast w połączeniu z bogiem Ra — jak wiemy — stanowił Ra-Harachte.

Izyda — boska małżonka i matka, opłakująca śmierć swego męża — należała obok Neit, swej siostry Neftydy i mało znanej bogini imieniem Selkit, czczonej pod postacią skorpiona, do czterech bogiń opiekuńczych rytuału zmarłych. Wyobrażana ona była pod postacią kobiety ze swym gcdłem, tzw. tronem Izydy, na głowie.

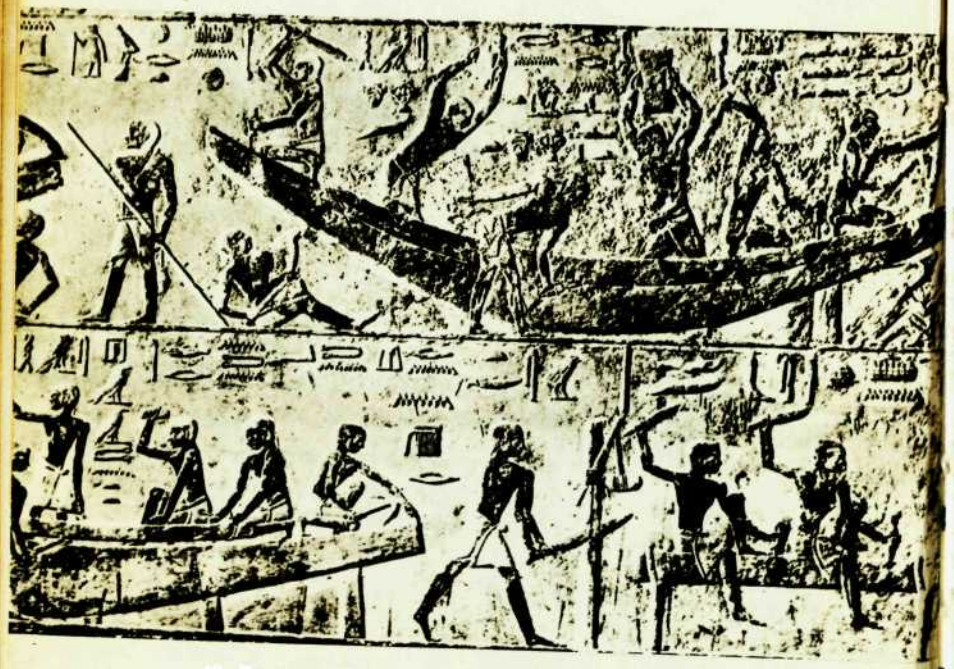
Neftyda, której imię egipskie Nebet-het oznacza „panią domu", posiadała na głowie stylizowany symbol domostwa; w połączeniu z hieroglificznym znakiem *neb* w kształcie kosza oddawał on pisownię jej imienia. Sam główny motyw mita Ozyrysa, śmierć z ręki brata i zmartwychwstanie, odnaleźć mcżna w innych wątkach religijnych starożytnego świata. Ozyrys więc staje się również symbolem wegetacji roślin, zwłaszcza zbóż, które po żniwach, ponownie zasiane, odrodzą się z wiosną. Ponieważ tajemnica wegetacji tkwi w ziemi, więc Ozyrys staje się bogiem świata podziemnego, oddawszy władzę nad ludźmi synowi swemu, Horusowi. Dlatego główna postać dramatu, Ozyrys, zmarły król, władca podziemi i bóg wegetacji, którego głównym miejscem kultu było

37. Dostojnik w postawie hieratycznej. Stare Państwo

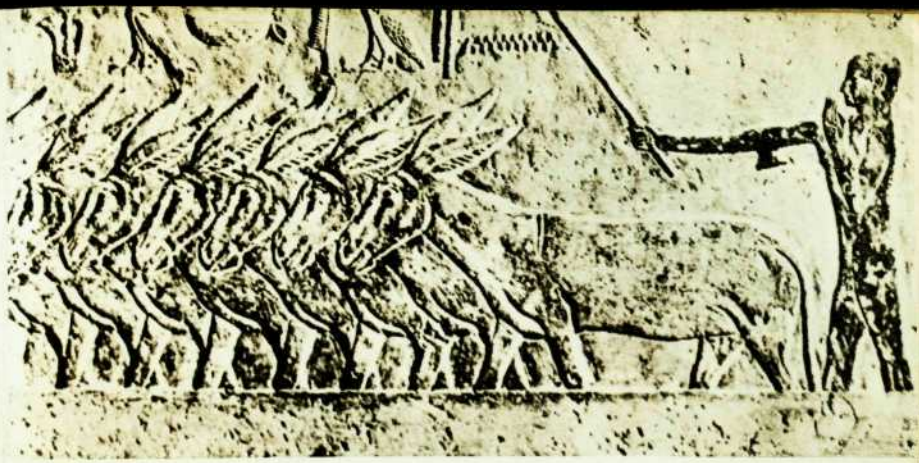
38. Posąg wójta z Sakkara. Stare Państwo



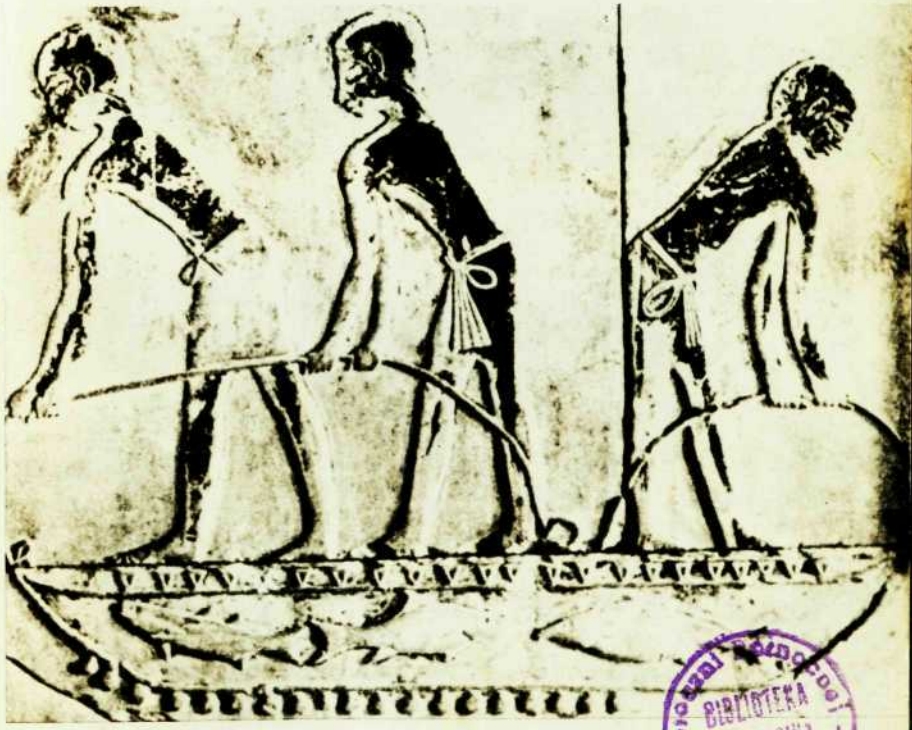
39. Transport zbiorów papirusu. XII dynastia



40. Poszczególne etapy budowania łodzi. V dynastia

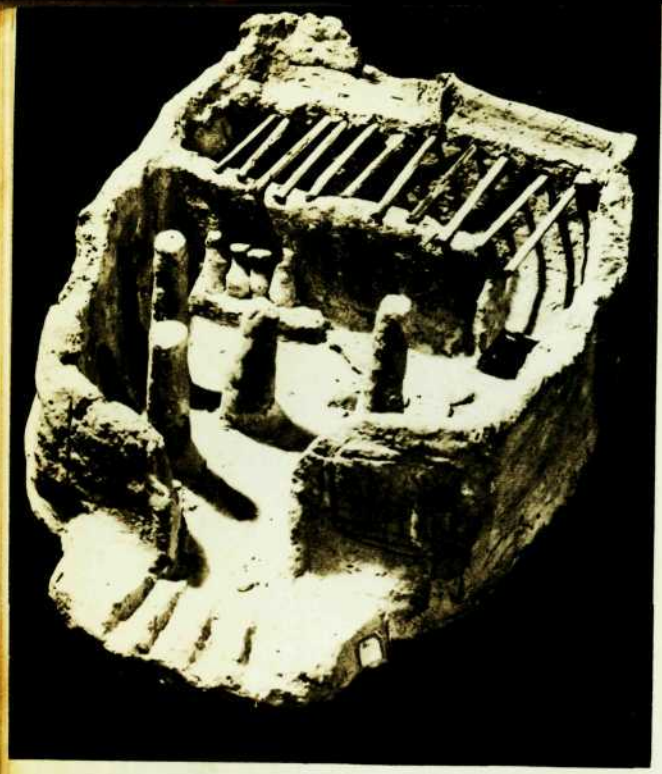


41. Pędzenie trzody. V dynastia

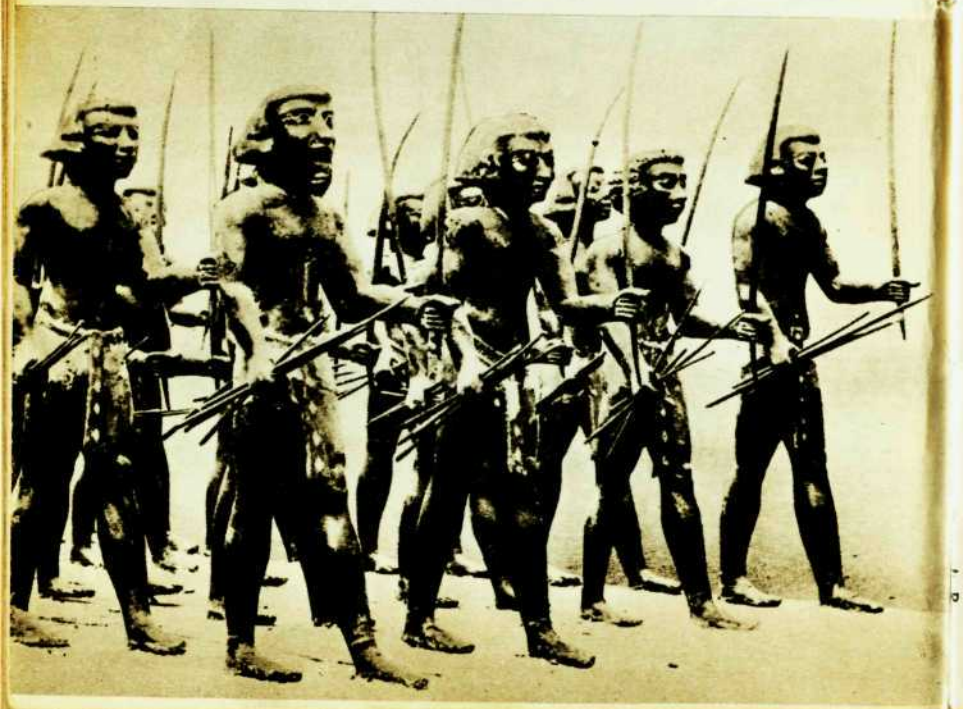


42. Łowienie ryb. IV dynastia

BIBLIOTEKA



43. Gliniany moder domku dusz. Średnie Państwo *



44. Grupa żołnierzy z Asiut. Pierwszy Okres Przejściowy

miasto Abydos w Górnym Egipcie, wyobrażany był w sztuce pod postacią mumii królewskiej w koronie tzw. kompozytowej, ukształtowanej z połączenia obu koron: króla Górnego i Dolnego Egiptu. W skrzyżowanych na piersiach dłoniach trzymał zakrzywione berło *heka* i bicz *nechacha*. Twarz malowano mu w ciemnozielonym kolorze.

Jeśli przypomnimy sobie, że dla Egipcjanina życie doczesne stanowiło tylko krótki epizod mogącej go oczekiwać wiecznej szczęśliwości po śmierci, nie może nas dziwić zbytnio fakt, że właśnie ten bóg, który był władcą podziemi, władcą zmarłych, zażywał największej czci wśród ludzi. Człowiek po śmierci, jeśli mógł oczyścić się z wszystkich grzechów, dostać się do nieba i żyć wśród szczęśliwych pól *jaru,* stawał się sam Ozyrysem. Dawniej co prawda te wspaniałe możliwości zastrzeżone były wyłącznie dla samego władcy; ale już pod koniec Starego Państwa, każdy — kto mógł dopełnić aktu ozyryfikacji — posiadał te same szansę.

Jednym z podstawowych elementów tego aktu była mumifikacja, a więc zabalsamowanie zwłok i dokonanie odpowiedniego rytuału pogrzebowego, za który odpowiedzialna już była rodzina zmarłego. Rytuał ten składał się z szeregu ceremonii, między innymi należał doń symboliczny zabieg zwany „otwarciem ust" mumii (por. rys. 3). Ale rzecz najważniejszą stanowiło wyposażenie zmarłego w odpowiednie dokumenty, które ułatwiłyby mu po śmierci odbycie tzw. Negatywnej Spowiedzi na Sądzie Ozyrysa.

Ten zwyczaj rozpowszechnił się szeroko w okresie Nowego Państwa, kiedy to do trumny wkładano zmarłemu zwój papirusów, zawierających

specjalne teksty religijne i magiczne — wywodzące się z tzw. *Tekstów piiamid* oraz z napisów magicznych na sarkofagach Średniego Państwa — zwane przez nas *Księgą umarłych*. Papirus taki zawierał nie tylko wyobrażenia scen Sądu Ozyrysa, ale również instrukcje precyzujące odpowiedzi na pytania czterdziestu dwóch asystujących przy sądzie bóstw: zaprzeczenie wszystkich możliwych do popełnienia grzechów. Na jednej szali wagi pod nadzorem Anubisa kładziono serce zmarłego, na drugiej strusie pióro — symbol Maat, bogini prawdy — aby stwierdzić, czy przypadkiem zmarły nie kłamie.

Liczne zachowane do naszych czasów papirusy dotyczące *Księgi umarłych* zawierają wyobrażenia różnych wariantów odbywającego się Sądu. Ozyrysowi, siedzącemu na tronie, prócz czterdziestu dwóch asesorów towarzyszą inne bóstwa, przede wszystkim Tot, a niekiedy Izyda i Neftyda. W późniejszych okresach Ozyrys bywał przedstawiony jako bóg potrójny, posiadający cechy nie tylko swoje, ale również Ptaha i boga zachodniej nekropoli, Sokarisa. Na rysunkach występuje sam zmarły, a czasem wraz z żoną. Jeśli zdołał obronić się na Sądzie, Tot ogłaszał bogom, że został on uznany za tzw. *maaheru,* tj. „prawdziwego w głosie", czyli mówiącego prawdę; wtedy prowadził go Horus przed oblicze Ozyrysa, w którego następnie zmarły się wcielał. Jeżeli natomiast serce jego było cięższe niż pióro na szali wagi, rozprawiał się z nim potwór Ammit, „pożeracz zmarłych", posiadający paszczę krokodyla, a cielsko na wpół lwa na wpół hipopotama.

Obok *Księgi umarłych* służyły pomocą zmarłemu liczne amulety, które wkładano do trumny.

Wśród nich skarabeusze miały spełniać najważniejszą rolę. Egipcjanie, którzy w gruncie rzeczy byli ludźmi bardzo realistycznymi, wyobrażali sobie życie pozagrobowe jako podobne do tego, które wiedli na ziemi. Dlatego też w grobowcach egipskich, szczególnie w mastabach z okresu Starego Państwa, mamy przedstawione sceny z życia codziennego starożytnych Egipcjan. Sądzili oni również, że wyposażenie grobowca we wszystkie sprzęty i narzędzia używane na ziemi ułatwi zmarłemu życie w zaświatach. Uważali, że nie ma egzystencji (nawet pozadoczesnej) bez rezultatów pracy fizycznej; chcąc jej oszczędzić zmarłemu, wkładali mu do grobu figurki — uformowane w kształcie mumii pokrytej rytualnymi napisami, tzw. u*szebti* lub *szabli* — one to miały za niego wykonywać po śmierci wszystkie prace. Tak jak i zastawa grobowa, zależnie od zamożności zmarłego, mogła przedstawiać się bardzo skromnie lub zawierać prawdziwy skarbiec przedmiotów ze złota i klejnotów, podobnie i *uszebti* były większych i mniejszych rozmiarów, wykonywane z alabastru bądź rzeźbione w drewnie i pokrywane złotą blachą lub też były to małe fajansowe, niekiedy terakotowe figurki, produkowane masowo dla warstw mniej zamożnych.

Chcąc jednak zapewnić zmarłemu wieczne życie po śmierci, należało dbać również o to, aby te części jego istoty, które pozostawały na ziemi, nie uległy zniszczeniu. Według wierzeń egipskich człowiek składał się z dziewięciu (znów mistyczna dziewiątka) części: 1. ciała — *chet,* 2. swojej duchowej osobowości — *ka,* 3. duszy — *ba,* 4. cienia — *chai bił, 5.* ducha — *chu,* 6. serca — *ib, 7.* energii duchowej — *sechem,* 8. imienia — *ren,*

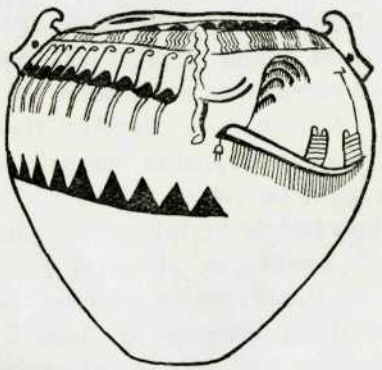
9. właściwego ciała duchowego — *sachu.* Należało więc zadbać o to, aby jego mumia (ciało) pozostałe nienaruszone i aby trwało jego imię. Stąd troska o zapewnienie nietykalności grobu i specjalne fundacje bogatszych Egipcjan, służące do opłacenia, niekiedy przez kilka generacji, specjalnych kapłanów, których obowiązkiem było czuwanie nad grobowcem i jego otoczeniem.

Rytuał pogrzebowy był najściślej związany z treścią życia każdej rodziny i każdego człowieka w Egipcie, właściwe jednak obrzędy religijne odbywały się w świątyniach, a zadaniem ich była gloryfikacja bogów. Tam, w świątyniach w czasie codziennej ceremonii okadzano i puryfikowano posąg bóstwa, których to czynności dokonywał sam król lub (w jego zastępstwie) główny kapłan. Do wewnętrznych pomieszczeń świątyni mieli dostęp tylko kapłani, a także król lub jego przedstawiciel.

Prócz stałych ceremonii w dniach poświęconych danemu bogu, odbywały się również uroczyste procesje, podczas których posąg bóstwa ukazywał się ludowi. W Tebach do największych uroczystości religijnych należało święto *Opet,* które odbywało się w drugim miesiącu sezonu wylewu. W tym czasie bóg Amon barką po Nilu odbywał podróż z Karnaku do świątyni w Luksorze. Inną bardzo popularną procesją w okresie Nowego Państwa było Święto Doliny, kiedy to bóg Amon opuszczał Karnak, przepływał na barce Nil i odwiedzał świątynie leżące na zachodnim brzegu rzeki.

Z punktu widzenia władzy królewskiej za najważniejszą ceremonię można uznać święto Sed, które w zasadzie odbywano jako jubileusz trzydziestoletniego panowania władcy, a w czasach późniejszych w trzydziestolecie objęcia przez niego stanowiska następcy tronu.

Jak zobaczymy następnie, architektura świątyń egipskich była ściśle skoordynowana z rytuałem ceremonii świątynnych. Ponieważ zaś wierni, którzy brali w nich udział, zajmowali miejsca według stanowisk społecznych, świątynia egipska, poczynając od okresu Nowego Państwa, w układzie swoich pomieszczeń dokładnie odbijała zróżnicowanie klasowe społeczeństwa egipskiego.



VI

o ŚWITANIU I WSCHODZIE SŁOŃCA

Początki sztuki w Egipcie, okres predynastyczny i dwie dynastie tynickie

Pierwsze trzy tysiące lat sztuki egipskiej. Jak Fllnders Petrie podzielił prehistorią Egiptu? Sekwencje grup chronologicznych. Najstarsze malowidła z Hierakonpolis. Skośne mury wznoszone z gliny. Kaplice Górnego i Dolnego Egiptu. Po chaosie nastaje lad i porządek. Sztuka staje się jasną, czytelną i zrozumiałą dla wszystkich. Artyści odrzutowują przedmioty na płaszczyznę. Grobowce pierwszych faraonów

Sfinks wyłaniający się z piasku pustyni, widniejące na horyzoncie sylwety trzech piramid w Giza, oto obraz, który nam staje najczęściej przed oczyma, kiedy myślimy o starożytnym Egipcie i o jego wielkiej sztuce. Ale monumentalne budownictwo i rzeźba nekropoli w Giza — to zaledwie mały wycinek, co prawda dużej wagi, odpowiadający działalności trzech tylko faraonów IV dynastii: Cheopsa, Chefrena li Mykerynosa. Trudno go jednak w całej pełni uważać za symbol sztuki egipskiej, która w ciągu trzech tysięcy lat dziejów Egiptu dynastycznego oraz tej samej liczby tysiącleci istnienia sztuki w czasach przedhistoryczych przechodziła długą ewolucję, obfitującą we wzloty i upadki.

Zanim twórczość artystyczna w Egipcie doszła do wypracowania jednolitej formy wyrazu, tak charakterystycznej i tak dla niej typowej, że dzieła sztuki egipskiej z łatwością każdy odróżni od starożytnych zabytków Mezopotamii, Syrii i Azji Mniejszej, Grecji i Rzymu, upłynął okres bardzo długi, który trwał około trzy tysiące lat. Chodzi tu o początki sztuki w okresie przedhistorycznym, a więc przeddynastycznym, której rodowód, jak słusznie przypuszcza francuski uczony Jan de

Morgan, sięga epoki eneolitycznej, to jest czasów pomiędzy 6000 a 5000 r. p.n.e.

Wspomniany już przez nas wybitny egiptolog angielski, Flinders Petrie, pragnąc uporządkować duży materiał archeologiczny pochodzący z wykopalisk osiedli i cmentarzysk przedhistorycznych, ustalił pewną relatywną chronologię, obejmującą 80 sekwencji (tj. następstw) okresów; w ich obrębie zwykliśmy przeprowadzać podział rozmaitego rodzaju zabytków. Po największej części są to przedmioty kultury materialnej, których kształt i ozdoby upoważniają nas do tego, by uważać je za dzieła sztuki. Najstarsze z nich — to obiekty z krzemienia, jak: groty strzał, noże, głowice maczug, siekiery i piły. Bardzo dużą grupę stanowi ceramika. Tak np. wspomniane uprzednio naczynia należące do kultury Badari, wykonywane jeszcze bez użycia koła garncarskiego, zajmują grupę od 21. do 29. sekwencji Flindersa Petrie.

Inne z nich, znalezione w El-Amra w Górnym Egipcie i należące do I okresu kultury Nagada, o formach bardziej wysmukłych, przypominających butelki, mieszczą się w sekwencjach od 29. do 40. Zdobione są one rytymi rysunkami •wyobrażającymi zwierzęta, np. hipopotamy, lwy- i węże, o świetnie uchwyconej w kilku kreskach charakterystyce owych stworzeń. Obok tych motywów występuje dekoracja geometryczna, malowana w kolorze białym lub kremowym na wypolerowanym tle czerwonej gliny.

W II („gerzańskim" — od nazwy El-Gerza) okresie kultury Nagada, odpowiadającym sekwencji 40., występują wszystkie wytworzone już dawniej formy naczyń, a w rysunkach pojawia się motyw łodzi, flamingów i strusi. W tym czasie wchodzą

w użycie pierwsze emalie, które dadzą później początek paście szklanej.

Obok naczyń ceramicznych zachowało się do naszych czasów wiele waz kształtu cylindrycznego lub kulistego, wydrążonych w twardym kamieniu, jak bazalt, sjenit, granit, porfir, serpentyn i dioryt. Zachwycają nas cienkie ścianki i staranne opracowanie powierzchni tych przedmiotów wykonywanych niekiedy z bloków o ciężarze dwustu kilogramów. Naczynia te są jednak lekkie i kształtne. A przecież opracowano je bez użycia koła garncarskiego i świdra metalowego, posługując się wyłącznie narzędziami z krzemienia i proszkiem-szmerglem. Na niektórych wazach występuje już dekoracja rzeźbiarska: głowy ludzkie i zwierzęce; niekiedy zaś całe naczynia ukształtowane są w postaci ptaków, żab lub hipopotamów. Większość tych waz umieszczamy w grupie 38. wspomnianej sekwencji chronologicznej.

Pod koniec epoki predynastycznej wchodzi w użycie do wyrobu naczyń miękki wapień koloru różowego i alabaster. W tym czasie też zostaje ulepszony proces drążenia. Produkcja naczyń kamiennych, które zaliczamy do 62. grupy chronologicznej, zwiększa się tak znacznie, że wypierają one prawie całkowicie naczynia ceramiczne, które jednakowoż pozostaną nadal w użyciu u ludności ubogiej, a przede wszystkim na terenie Nubii i w grobach Nubijczyków w Egipcie (zwanych z angielskiego *pan-giaves)* jeszcze w Pierwszym Okresie Przejściowym.

Do najcharakterystyczniejszych przedmiotów epoki predynastycznej należą paletki do rozcierania szminek — często będące po prostu wotami — które składano **w grobowcach i** świątyniach. **Wy-**

konane są one wszystkie w kamiennym łupku. Najstarsze mają kształt geometryczny bez ozdób, później formowano je w kształt zwierzęcia, np. żółwia, a najpóźniejsze (pochodzące z końca epoki predynastycznej) ozdobione są płaskorzeźbami.

Przedmioty z kości •— to przede wszystkim szpile, zdobione niekiedy sylwetką ptaka lub głową byka, oraz inne przybory toaletowe, np. grzebienie, dekorowane czasami wizerunkami antylop, gazeli i postaci ludzkich. W tym czasie wchodzą już w użycie wyroby z miedzi i ze złota: pierwsze najstarsze miedziane brzytwy i blaszki złota z wytłaczanymi scenami polowań i bitew, zdobiące uchwyty noży.

W prehistorycznych grobach znaleziono duże ilości perełek oraz zawieszek pochodzących z bransolet, naszyjników i pasków lub służących do ozdabiania pierścieni. Były one wykonywane z turkusów, kornaliny (krwawnika), kości, niekiedy słoniowej, ale również ze zwykłych krzemieni. Z grobów pochodzą też fragmenty mebli, wykonanych z drewna stołków, taboretów i łóżek, o nogach rzeźbionych w kształt kopyt byków.

Do najciekawszych, ale i najmniej znanych zabytków pochodzących z okresu przedhistorycznego należą rysunki ryte lub młotkowane na skałach; bardzo wiele przejawów tego rodzaju twórczości artystycznej odkryto w ostatnich latach podczas prac archeologicznych w Nubii. Przedstawiają one łodzie i zwierzęta, niekiedy nawet całe serie okazów zoologicznych już od tysiącleci nie spotykanych w tym kraju (np. żyrafy, ii. 7). Natomiast wielkiego malarstwa nie zna sztuka przedhistorycznego Egiptu. Jedyny bowiem zachowany zabytek, dekoracja ścian jednego z grobowców w

Hierakcnpolis (ii. 5), wygląda jak powiększenie prymitywnych rysunków z waz ceramicznych. (Podobne sceny występują na naczyniach z Nagady, a więc: sylwetki ludzi i zwierząt oraz łodzie.) Zashiguje jednak na uwagę polichromia; postacie kobiet są malowane ochrą żółtą, mężczyzn — czerwoną, poza tym w przedstawieniu występuje jeszcze kolor czarny i biały. Kompozycja jest chaotyczna i poszczególne sceny nie wiążą się ze sobą. Są jednak w tym malowidle szczegóły, które stanowią zapowiedź wielkiej sztuki dynastycznego Egiptu. Zwierzęta, twarze i nogi ludzi są narysowane z profilu, ale tors człowieka — frontalnie. Ten typ przedstawienia postaci stanowić będzie zasadniczą konwencję sztuki egipskiej. Również jedna ze scen przypomina podstawowy temat ikonografii królewskiej: wojownik zamierzający się maczugą na klęczących i powiązanych jeńców.

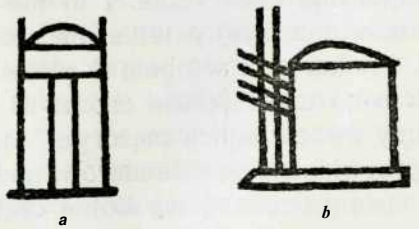
Rzeźba statuaryczna rozwija się bardzo powoli. Wspomnieliśmy już o ozdobach na wazach kamiennych i na przedmiotach z kości. Dopiero pod sam koniec epoki predynastycznej pojawiają się postacie zwierząt i ludzi — niedużych rozmiarów, wykute w kamieniu. To samo dotyczy płaskorzeźby na wzmiankowanych już paletach oraz rękojeściach noży.

Budownictwo tej epoki — zarówno prywatne, sakralne, jak i sepulkralne — należy nieomal w całości do zakresu badań nie historii sztuki, lecz historii kultury materialnej. Trudno bowiem mówić o zagadnieniach artystycznych w przypadku gdy mamy do czynienia ze zwykłymi chatami, wzniesionymi z mułu lub trzciny na planie okrągłym bądź owalnym, przechodzącymi z wolna w schemat budowli na planie prostokątnym. Dach stanowiły maty trzci-

nowe, a narożniki umacniano niekiedy drewnianymi słupami.

Natomiast niezmiernie ważnym szczegółem jest przekrój ścian ulepianych z gliny. Ma on kształt trapezu, wydłużającego się w miarę układania coraz wyższych warstw mułu. Ten pochyły o zewnętrznym skosie typ muru, którego konstrukcja znajduje swoje wytłumaczenie w materiale budowlanym, przetrwa w późniejszych monumentalnych budowlach — w skosach ścian pylonów świątyni egipskiej — jako typowa dla nich rodzima forma. A przecież już na wiele wieków przed okresem dynastycznym wynalazek cegły suszonej na słońcu umożliwiał budowę ścian prostopadłych, tj. o przekroju stojącego prostokąta.

Jeśli chodzi o sanktuaria, to uczeni wyróżniają tutaj cztery etapy rozwoju. Nas jednak interesować może tylko czwarte stadium, a mianowicie tzw. kaplice Górnego i Dolnego Egiptu: per-ur i per-nu, których obraz zachowały nam dwa znaki hieroglificzne (rys. 3a, 3b). Znak *per-ur* przedstawia uproszczony widok dwu fasad kaplicy. Dach sklepiony, dwa maszty z frontu, z obu stron wejścia i cztery kreski (rogi), które prawdopodobnie oznaczają okapy. Hieroglif *per-nu* wyobraża frontalną fasadę ka-



3. Znaki hieroglificzne wyobrażające dwa typy najstarszych kaplic: a — Dolnego Egiptu *(per-nu); b* — Górnego Egiptu *(per-ur)*

plicy: monumentalne wejście, nad którym widnieje szeroki zwój maty (później — w architekturze kamiennej — gzyms w kształcie wałka imitującego przewiązaną matę), i wreszcie sklepienie beczkowe z cegły suszonej, otoczone wystającymi dokoła niego ścianami.

Zasadniczy przełom dokonał się w sztuce egipskiej po połączeniu Górnego i Dolnego Egiptu w jedną całość i konsolidacji tego organizmu państwowego w okresie dwóch pierwszych dynastii. Zbawienny dla przyszłości kraju fakt unifikacji ziem północnych i południowych oraz, co za tym idzie, uporządkowanie stosunków społecznych i politycznych w kraju znalazły swoje doskonałe odbicie w sztuce. Najlepiej zobrazuje nam to, co się wówczas dokonało, a więc różnicę pomiędzy wizją artystyczną okresu predynastycznego i nową sztuką, jeśli porównamy dwa dzieła, których powstanie dzieli niewielki okres czasu. Chodzi tu o płaskorzeźby na dwóch paletach: jedna jest z okresu tuż przed zjednoczeniem się obu krajów, druga należała do faraona Narmera, którego dziś identyfikować możemy z Menesem, twórcą połączenia obu krajów, założycielem I dynastii.

Wizerunek na paletce predynastycznej (ii. 8) cechuje kompozycja chaotyczna, i to nie tylko dlatego, że omówiona niżej paletka nie zachowała się w całości. Trudno nam w ogóle w pierwszej chwili zrozumieć, o co tu właściwie chodzi. U góry z lewej widzimy dwóch nagich mężczyzn, których ręce z tyłu są przywiązane do sztandarów, godeł nomów. Z prawej strony dostrzegamy dolne części kroczącej postaci kobiecej poprzedzanej przez mężczyznę, który prawą stopę kładzie na ciele upadającego człowieka, pożeranego przez lwa. Za lwem widać

uciekającego, nagiego mężczyznę. Ciała innych ludzi, leżące lub podkurczone, zajmują dolną część wizerunku. Wśród nich sępy wydłubujące im oczy i szarpiące ich wnętrzności.

Duża paleta Narmera, znaleziona w Hierakonpolis, a przechowywana dziś w Muzeum w;Kairze, jest zdobiona obustronnie i zwieńczona dwoma protomami z zakrzywionymi rogami. Pomiędzy nimi — tzw. horusowe imię króla. Po jednej stronie (ii. 9) widzimy wielką postać króla w koronie Górnego Egiptu, przepasanego krótkim fartuszkiem, z umocowanym do niego od tyłu długim ogonem. Trzymaną w prawej dłoni maczugą zamierza się na klęczącego u swych stóp jeńca libijskiego. Nad Libijczykiem sokół-Horus trzyma przywiązany za szyję tors innego brodatego jeńca, z którego grzbietu wyrasta sześć ukwieconych łodyg mających symbolizować 6000 wziętych do niewoli jeńców. Na lewo, za królem stoi mała postać dostojnika, niosącego w prawej dłoni naczynie, w lewej parę sandałów (?). U dołu pod królem, odgraniczeni od głównej sceny szeroką kreską, dwaj uciekający, nadzy, brodaci Libijczycy.

Odwrotna strona palety (ii. 10), również zwieńczona protomami i imieniem królewskim, podzielona jest na trzy pola. W polu górnym najwyższą postacią jest król, tym razem w koronie Dolnego Egiptu; krocząc trzyma on w lewej ręce maczugę, w prawej (zgiętej w łokciu) bicz *nechacha*. Za nim postępuje o połowę mniejsza postać tego samego dostojnika, który przedstawiony był na odwrocie palety. Przed królem, też znacznie mniejszy od niego, kroczy wezyr, jak potwierdza to napis w hieroglifach nad jego głową. Przed nimi czterech chorążych niesie na wysokich drzewcach sztandary,

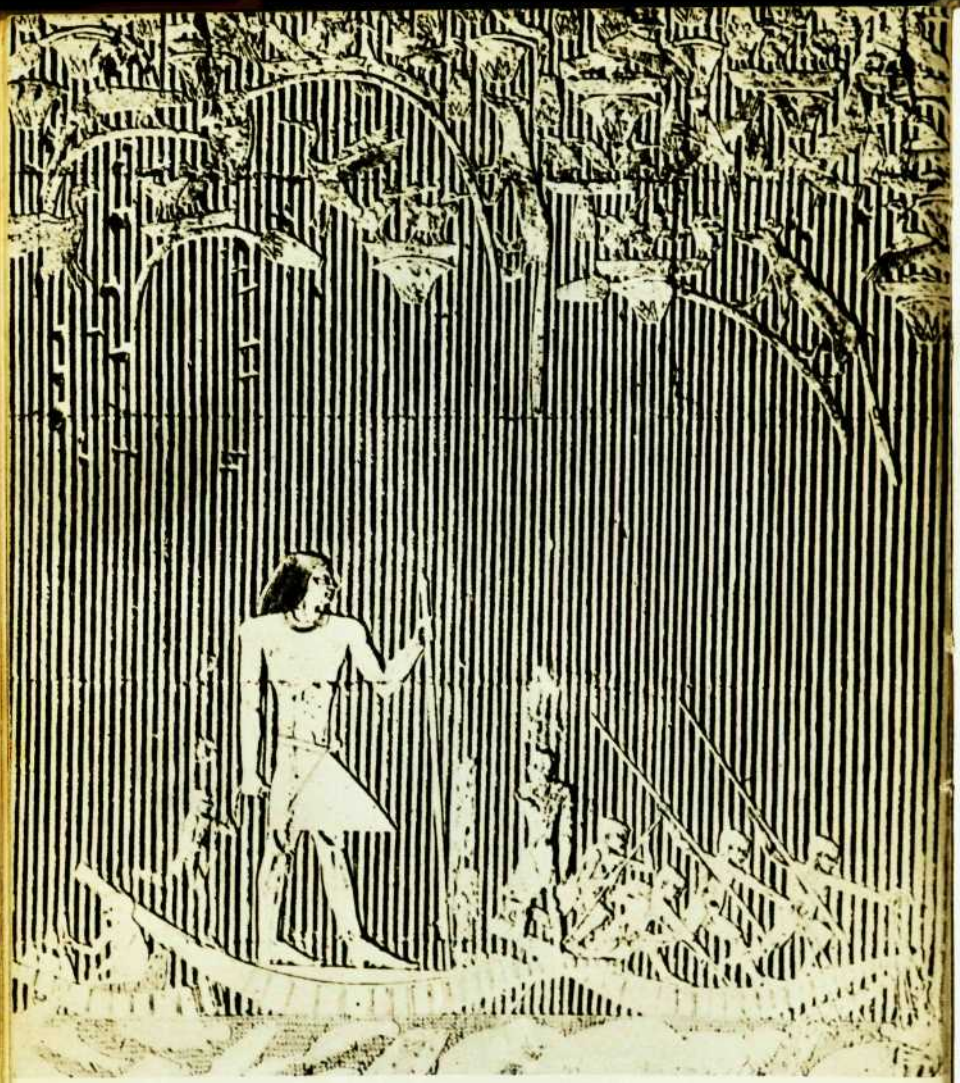
zwieńczone godłami czterech nomów. Z prawej strony mamy dziesięć postaci pokonanych wrogów, leżących w dwóch szeregach — jedna nad drugą; ręce mają związane, a odcięte głowy leżą pomiędzy ich stopami.

Artysta w sposób niesłychanie jasny i czytelny przedstawił całą scenę. Króla możemy rozpoznać nie tylko po koronie na głowić, ale także dzięki temu, że jego postać jest dwukrotnie wyższa od obu otaczających go dostojników. Poza tym imię jego, Narmer, jest powtórzone przed głową w owalnym polu tła, jakie powstaje pomiędzy niższą postacią wezyra i sztandarami. Postacie chorążych, których pozycja społeczna jest o wiele niższa niż wezyra, są odpowiednio mniejsze od dostojnika państwowego. Co się zaś tyczy pokonanych wrogów — nie mamy żadnych wątpliwości, ilu ich było ani że zostali przed ścięciem związani.

Środkowe pole palety zajmuje ciekawe przedstawienie: dwóch ludzi po obu stronach trzyma na sznurze głowy fantastycznych zwierząt o lwich paszczach, których długie zakręcone szyje tworzą okrągłą, wgłębioną tarczę: właściwą paletę do rozcierania szminki. Od sceny górnej, jak i od dolnej, środkowe przedstawienie jest oddzielone kreską, stanowiącą zarazem grunt, po którym kroczą postacie górnego rzędu oraz na którym opierają się łapami wspomniane wyżej fantastyczne zwierzęta. Najniższą część palety zajmuje wyobrażenie byka (symbolizującego w tych czasach władcę) niszczącego rogami fortecę i gniotącego przednim kopytem leżącą postać Libijeżyka.

Głębsze wniknięcie w treść i charakter dwóch wyżej opisanych przedstawień wyjaśnia nam w sposób dostateczny zmiany, jakie zaszły w sztuce za-

45. Statuetka „konkubiny". Pierwszy Okres Przejściowy

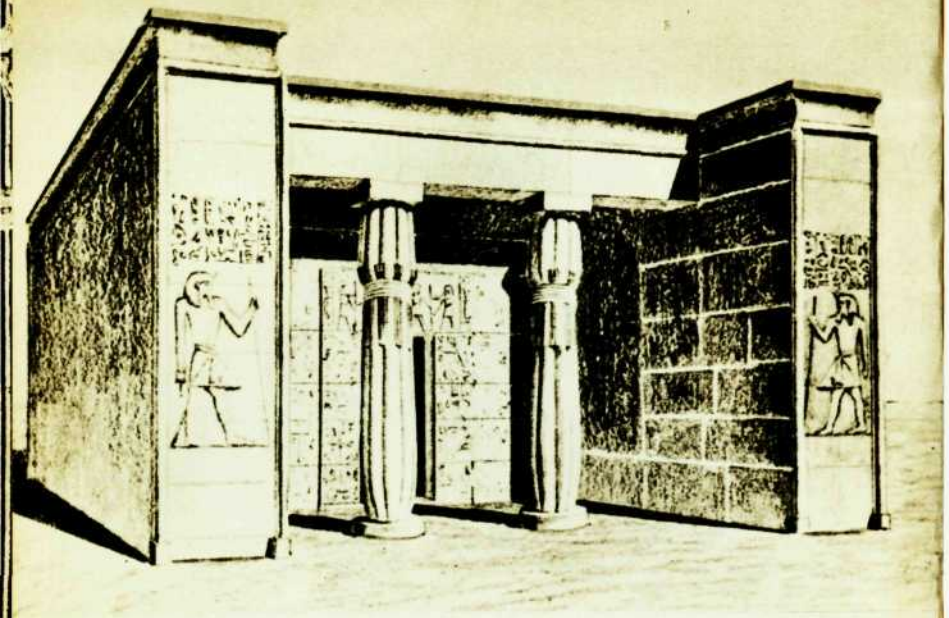


46. Dostojnik Ti na polowaniu. V dynastia

Biblioteka Główna Akademii Medycznej w Gdańsku

47. Relief na steli grobowej naczelnika Nefer. Pierwszy Okres Przejściowy

48. Gęsi na malowidle grobowym. IV dynastia



49. Świątynia Amenemhatów w Medinet Maadi. XII dynastia

50. Grobowce skalne w Beni Hassan. Średnie Państwo

raz po połączeniu się obu krajów. Jakkolwiek tematem obu paletek są wojny, to jednak w palecie Narmera chodzi już nie o walki bratobójcze Dolnego z Górnym Egiptem, ale o wojny z wrogiem zewnętrznym, prowadzone w celu utrzymania jedności i niezależności państwa. A państwo to jest już jedno, rządzone przez jednego władcę i wszystko, co dziać się będzie obecnie w Egipcie, będzie podporządkowane jego woli. Cała zaś nadbudowa ideologiczna wciągnięta zostanie w rydwan jednej idei: gloryfikacji władzy faraona, utwierdzaniu i umacnianiu w ludzie przekonania o zaprowadzeniu trwałego porządku na tych ziemiach, który może być utrzymany tylko dzięki ścisłemu rozgraniczeniu obowiązków każdej jednostki wobec państwa, czyli wobec władzy faraona. Stąd dokładne zhierarchizowanie pozycji społecznej każdego obywatela.

Aby jednak sztuka mogła aktywnie odgrywać swoją rolę w nadbudowie ideologicznej zjednoczonego królestwa, to znaczy, ażeby stała się nie tylko wyrazicielką tych idei, ale również utrwalała je w umysłach ludzi — słowem, by mogła stanowić oręż propagandy państwowej — musiała ona być przede wszystkim zrozumiała i czytelna dla wszystkich. Jest rzeczą oczywistą, że o wiele silniej niż słowa i nakazy przemawiają do ludzi jasno i wyraźnie ukształtowane dzieła sztuki. Obrazy zapadają w pamięć i ustawiają w swoich przedstawieniach rzeczy, ludzi i zdarzenia tak, jak one powinny być widziane i zrozumiane. Każdy z nas wielokrotnie w życiu mógł stwierdzić, jak sugestywną siłę posiadają bardzo subiektywne interpretacje (np. malarskie) pewnych wydarzeń historycznych, które później sami widzimy przez pryzmat oglądanego dzieła sztuki.

Paleta Narmera, choć sama stanowiła przedmiot dworski i prawdopodobnie o charakterze wotywnym, a więc na pewno nie była przeznaczona do oglądania przez szerokie rzesze ludu, zawiera w sobie jednak już podstawowe wartości nowego wyrazu sztuki, która później na murach świątyń i grobowców przemówi do całego społeczeństwa.

Przyjrzyjmy się teraz, na czym polega ta nowość; co uczyniło sztukę dostępną, zrozumiałą i czytelną dla wszystkich? W palecie predynastycznej utrudniała nam zrozumienie treści obrazu chaotyczność kompozycji. Po prostu nie wiadomo było, od czego zacząć, aby dowiedzieć się szybko, o co chodzi. W palecie Narmera poszczególne sceny zostały uszeregowane w pasy. Istnieje niewątpliwy związek pomiędzy pasowym układem inskrypcji hieroglificznych a pasowością przedstawień w rysunku, malarstwie i w płaskorzeźbie.

Sceny należy więc odczytywać pasami, tak jak znający pismo hieroglificzne odczytywali poszczególne rejestry hieroglifów. Ukazywanie głównych postaci akcji w większych wymiarach niż pozostałe, mniej ważne, figury jest zabiegiem prymitywnym, ale niemniej bardzo skutecznym. Wreszcie umieszczenie postaci powiązanych i ściętych wrogów frontalnie jedna nad drugą, gdy w istocie — w takim układzie sceny jak patrzymy na nią na palecie Narmera — powinny one być jedna za drugą i przykrywać się wzajemnie, przynajmniej częściowo, może nas dziś razić swoją naiwnością, ale niemniej przyznać musimy, że to co artysta chciał wyrazić, przedstawił w sposób oczywisty, nie pozostawiający żadnych wątpliwości.

Dochodzimy teraz do jednego z kluczowych problemów sztuki egipskiej, w którym zawiera się również nasz zasadniczy stosunek do twórczości artystycznej tego kraju. Zrozumienie tego zagadnienia może nam dopiero dać odpowiedź na pytanie: jak należy patrzeć na sztukę egipską?

Dla człowieka XX w. obraz, rysunek czy płaskorzeźba ciągle jeszcze najbardziej zrozumiałe są wówczas, gdy wyobrażony na nich odcinek otaczającego nas świata: postać ludzka, martwa natura, pejzaż — przedstawiony jest przy zastosowaniu skrótów perspektywicznych, dzięki którym przedmioty znajdujące się na dalszym planie są odpowiednio mniejsze niż pierwszoplanowe. Ale nie tylko o to chodzi. Największą bowiem czytelność przyznajemy obrazowi wtedy, gdy przedstawiony fragment natury czy dany przedmiot ukazany jest tak, jak go artysta dostrzega z miejsca, z którego maluje czy rysuje swoją kompozycję. I mimo wielkich osiągnięć sztuki nowoczesnej, która zrewolucjonizowała poglądy na artystyczne przetwarzanie oraz ukazywanie rzeczywistości w dziele sztuki, ciągle jeszcze dla nas obrazem realistycznym będzie tylko takie przedstawienie otaczającego nas świata, które zakłada dostrzeganie go z jednego punktu widzenia. Tak przyzwyczailiśmy się wyczuwać trójwymiarową przestrzeń przeniesioną na płaszczyznę dwuwymiarową. Ale taka interpretacja świata wizualnego polega jedynie na przyzwyczajeniu, gdyż doskonale zdajemy sobie sprawę z tego, że to. co jest na obrazie, oddaje nam rzeczywistość niepełną, że mamy ją przedstawioną tylko tak, jak ją artysta •— a my za nim — dostrzega z pewnego określonego miejsca, z którego właśnie patrzy.

Jeśli chodzi o rzeczy nam znane, z którymi co dzień obcujemy, nie razi nas wcale to, że w postaci

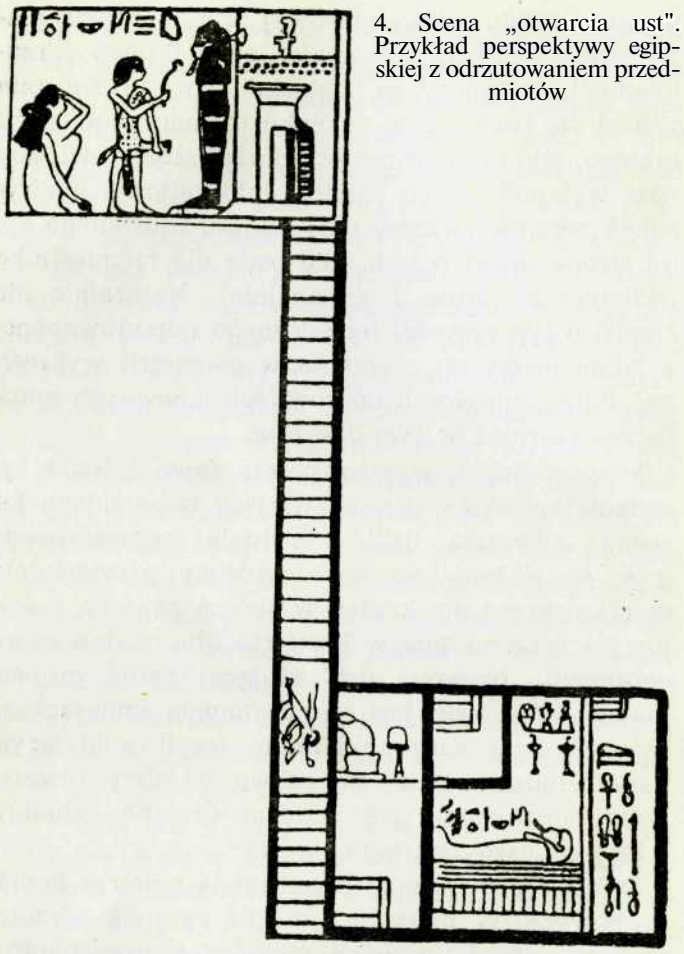
człowieka przedstawionego z profilu na obrazie widzimy tylko jedno jego ramię, że stół, o którym wiemy, że ma cztery nogi, na rysunku będzie miał przedstawione dwie, a niekiedy trzy nogi. W tradycyjnym bowiem rozumieniu obraz powinien być naszym własnym, subiektywnym spojrzeniem na przedstawiony na nim wycinek otaczającego nas świata. Ale dziecko zaczynając rysować, oddawać będzie widok przedmiotów zupełnie inaczej, a więc nie w sposób subiektywny, lecz obiektywny, tj. tak jak ono wie, że rzeczy te naprawdę wyglądają. Często zapominamy o tym, że nasza umowna wizja artystyczna przyrody jest na przestrzeni dziejów sztuki stosunkowo nową zdobyczą. Wprowadzenie perspektywy linearnej do przedstawiania trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyźnie stało się bowiem zasługą Greków w połowie V w. p.n.e. (w sztuce europejskiej sprawa perspektywy rozwinęła się jednak w pełni dopiero w okresie Odrodzenia). Ten grecki „wynalazek" jest tylko jednym z elementów świadczących o tym, że nasze pojęcie piękna w sztuce, harmonii w muzyce oraz wiele podstawowych zdobyczy kultury, które nam się wydają zupełnie oczywiste, przejęliśmy od Greków. Dlatego też słuszne jest stwierdzenie o wiecznotrwałych wartościach sztuki i kultury greckiej.

W starożytnym Egipcie było jednak inaczej. Wówczas zrozumiałym mogło być tylko takie przedstawienie rzeczywistości, które nie było iluzją, złudzeniem, ale ukazywało „prawdę". Chodziło więc o to, aby nie przedstawiać rzeczy tak, jak je widzi artysta, lecz tak, jakimi artysta wie, że one naprawdę są. Nie znaczy to, że Egipcjanie nie stosowali żadnej perspektywy. Wprost przeciwnie. W ich

przedstawianiu trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyźnie zastosowanie miała „perspektywa odrzutowana". To znaczy, że „egipski" sposób rysowania zbliżał się bardziej do rysunku technicznego, czyli takiego, jaki np. musimy przedłożyć stolarzowi, aby nam wykonał biurko (zdjęcie fotograficzne lub rysunek perspektywiczny tego biurka, widzianego np. od strony drzwi pokoju, nie będą dla rzemieślnika dostatecznie jasne i zrozumiałe). Naturalnie nie chodzi o typ rysunku technicznego odrzutowanego, z jakim mamy do czynienia w geometrii wykreślnej. Egipcjanie doszli do pewnych umownych uproszczeń również w tym zakresie.

Może najlepiej wyjaśni nam sprawę jeden z rysunków egipskich, przedstawiający wspomnianą już scenę „otwarcia ust" z rytuału pogrzebowego (rys. 4). U góry na lewo widzimy przykucniętą płaczkę; przed nią kapłan w skórze pantery, metalowym przedmiotem w kształcie klucza dokonywa ceremonii „otwarcia ust" stojącej przed grobem mumii. Właściwie jest to już mumia umieszczona w sarkofagu antropoidalnym (czyli oddającym kształt ludzki). Dalej na prawo widzimy otwarte wrota grobowca; pod spodem drabinę schodów i lecącą duszę zmarłego — *ba*.

Dolna część rysunku przedstawia wnętrza komór grobowych. W pierwszej: u dołu rysunek odrzutowanych drzwi, u góry niektóre z przedmiotów ofiarnych, np. stół, na którym stoją ofiary. Z tego pomieszczenia prowadziło wejście do mniejszej komory, przez również odrzutowane (tym razem u góry) wrota. W tej małej komorze znajduje się zaznaczony na rysunku nieduży otwór okienny (odpowiadający serdabowi), przez który można było spojrzeć do wnętrza trzeciej komory na sarkofag antropoi-



4. Scena „otwarcia ust". Przykład perspektywy egipskiej z odrzutowaniem przedmiotów

dalny zmarłego, narysowany tu w profilu. Nad nim odrzutowane są przedmioty, jakie znajdowały się w pobliżu sarkofagu, a więc kadzielnica i naczynia stojące na podstawach.

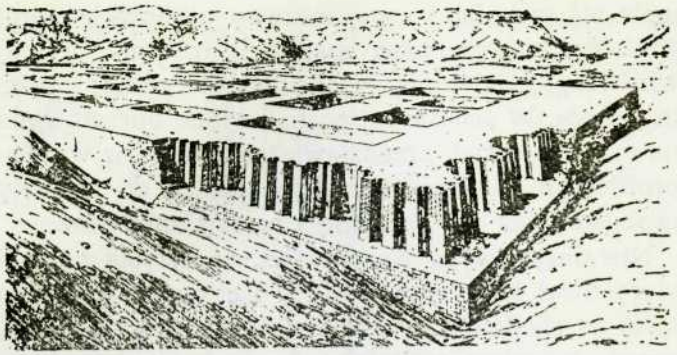
Zanim zamurowano wejście do właściwej komory grobowej z sarkofagiem, pozostawiając w murze tylko otwór okienny, można było dostać się tu, aby

umieścić sarkofag i część zastawy grobowej, której większość umieszczona została w ostatniej, tylnej komorze, oddzielonej ścianą od centralnej części grobowca. W ścianie tej pozostawiono odrzutowane na rysunku drzwi, przedstawiając za nimi w widoku profilowym niektóre sprzęty należące do zastawy grobowej, jak np. skrzynię i szereg amuletów.

Nie ulega chyba wątpliwości, że artysta egipski wyrysował tu w sposób jasny i czytelny wszystko to, o co chodziło. A więc: ostatnią scenę pogrzebu, przed złożeniem sarkofagu do grobu, wnętrze poszczególnych komór grobowych z ich zawartością, a nawet z sarkofagiem w takiej pozycji, w jakiej będzie on się znajdować w podziemnym grobowcu po zakończeniu ceremonii pogrzebowych.

Jakkolwiek opisane przedstawienie grobowca pochodzi z okresu Nowego Państwa, to jednak rysunek ten zawiera w sobie istotę osiągnięć, do jakich doszli Egipcjanie już w sztuce pierwszych dwóch dynastii, tzw. tynickich. Nie była to jeszcze sztuka wielka w całym tego słowa znaczeniu. Niektóre jednak zabytki pochodzące z tego czasu, jak np. znaleziona w Abydos, a dziś przechowywana w Luwrze słynna stela (ii. 11) króla Dżeta z I dynastii, którego imię wyobrażał wąż, lub statuetka z łupku (ii. 12) króla Chasechemui z II dynastii — z Hierakonpolis, obecnie w Muzeum Egipskim w Kairze — świadczą już o wysokim poziomie technicznym, jaki osiągnęli ówcześni artyści. Z tego czasu pochodzi również szereg statuetek kamiennych przedstawiających zwierzęta.

Pierwsi królowie byli grzebani w Nagada w Górnym Egipcie i w Sakkara na południe od Giza, w pobliżu Memfis. Grobowce ich miały kształt zbliżony do późniejszych mastab, które staną się



5. Grobowiec w Nagada. I dynastia. Rekonstrukcja

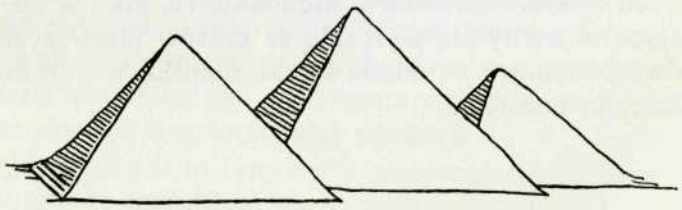
w okresie Starego Państwa typowym grobem wielmożów. Do najciekawszych należy odkryty w Nagada przez wspomnianego już Morgana grobowiec z I dynastii (rys. 5), wzniesiony z cegły suszonej, o fasadzie zewnętrznej bogato profilowanej występami, które nazywamy ryzalitami. Wewnątrz budowli znajdowały się kaplice i pomieszczenia z zastawą grobową, niezależnie od właściwych komór grobowych pod ziemią. W grobowcu faraona Udimu, również z I dynastii, konstrukcja nadziemna, wzniesiona nad komorami grobowymi wykutymi w skale, ma wygląd trzystopniowej mastaby.

Do najbardziej typowych grobowców tego okresu należy znajdująca się w Sakkara, także z I dynastii, mastaba Nebetki (ii. 13), która prawdopodobnie nie została w całości wykończona. Przedstawia ona z trzech stron konstrukcję schodową, z czwartej jest ścięta pionowo. Dookoła znajdował się podwórzec, na poziomie trzeciego stopnia schodów. Otaczał go mur z cegły suszonej ozdobiony ryzalitami, przypominającymi fasadę grobowca w Nagada. Wydaje się dziś rzeczą możliwą do

przyjęcia, że takie budowle, jak mastaba Nebetki czy grobowiec faraona Udimu, stanowiły pierwowzór i inspirację dla Imhotepa, budowniczego piramidy schodkowej Dżesera, faraona III dynastii (por. ii. 14).

Dotychczas nie odnaleziono żadnego pałacu władców epoki tynickiej. Nic dziwnego. Były one, tak jak domy zwykłych śmiertelników, wznoszone z mułu i cegły suszonej, a więc materiałów nietrwałych — nie mogły zatem zachować się do naszych czasów. Natomiast możemy sobie wyrobić pogląd na ozdobne fasady tych budynków dzięki przedstawieniu na steli faraona Dżeta z I dynastii (por. ii. 11) lub dekoracji niektórych sarkofagów Starego Państwa. Do wnętrza prowadziły dwa wejścia (czyżby symbol dualizmu tradycji państwowej Dolnego i Górnego Egiptu?), a mury zewnętrzne miały wygląd, który występami i wgłębieniami w ścianach przypomina profilowanie grobowca w Nagada.

Do pełnej realizacji tych tendencji artystycznych — które zarówno w architekturze, jak i w plastyce objawiły się wyraźnie za czasów pierwszych dwóch dynastii — doszła sztuka egipska w okresie Starego Państwa.



VII

HORYZONT RA

Budownictwo i zdobnictwo Starego Państwa

Jmhotep tworzy monumentalną architekturę. Piramida schodkowa Dżesera. Jak powstawały piramidy? Czy zagadka piramidy Cheopsa? Co należało do zespołu piramidy? Kto 1 jak budował piramidę? Sfinks przestaje być zagadką. Świątynie z granitu. Obelisk--rożen. Rodowód mastaby. Co wyobrażały kolumny i gzymsy w świątyniach? Jak mieszkał faraon? Meble i naczynia pałacowe. Biżuteria

W czasach Starego Państwa, w okresie od III do VI dynastii, sztuka egipska we wszystkich dziedzinach doszła do największego rozkwitu, a więc zarówno w malarstwie i rzeźbie, jak w rzemiośle artystycznym i architekturze. W tym to czasie wypracowane zostały ostatecznie pewne prawidła i normy budownictwa oraz kompozycji, które przetrwały niemal trzy tysiące łat — do końca dziejów sztuki egipskiej. Wspomnieliśmy już w poprzednim rozdziale, że niektóre grobowce I i II dynastii stanowią zapowiedź przyszłych koncepcji piramidy.

Człowiekiem, który dla rozwoju monumentalnej architektury egipskiej położył największe zasługi, był Imhotep, kanclerz i nadworny architekt drugiego władcy III dynastii — Dżesera. Z jego wielkich osiągnięć zdawano sobie już sprawę w starożytnym Egipcie, gdyż w późniejszych czasach Imhotep był uważany za wieszczka i czczony nieomal na równi z bogami jako patron nauki i medycyny. Stąd Grecy identyfikowali go z Asklepiosem.

Na wysokim płaskowzgórzu pustynnym w Sakkara, dominującym nad leżącą u jego stóp stolicą państwa, Memfis (w pobliżu znajdujących się grobowców dawniejszych władców), Imhotep wzniósł z kamienia pierwszy monumentalny zespół budowli.

sepulkralnych wokół grobowca przeznaczonego na przyjęcie zwłok króla (ii. 14). Obszar, jaki obejmował wzniesiony dla Dżesera kompleks budowli grobowych, zajmował przestrzeń równą całemu miastu. Możliwe, że był on tak wielki, jak wielką była wówczas stolica kraju, w której znajdowała się ziemska rezydencja faraona.

Dawniej sądzono, że proces budowy piramidy schodkowej Dżesera przedstawiał się następująco. Imhofcep miał wznieść wielką kamienną mastabę nad komorami grobowymi, których ściany pokryte były okładziną z doskonale pod względem technicznym wykonanych płytek fajansowych; w odchodzących od nich chodnikach podziemnych znaleziono tysiące wspaniałych naczyń alabastrowych. Wokół mastaby zbudował kolumnady, kaplice i świątynię grobową, otoczone wielkim ozdobnym murem; wszystko z ciosów kamienia. Wówczas jednak się okazało, że zabudowa okręgu sepulkralnego zakrywa całkowicie mastabę faraona, która miała być przecież głównym akcentem całego zespołu architektury. Imhotep miał więc jakoby podwyższać budowlę mastaby, budując na dolnej górną, a gdy okazało się to niewystarczające, następną — dochodząc w ten sposób do sześciostopniowej wielkiej piramidy. Tyle dawniejsze przypuszczenia.

Jest rzeczą możliwą, że pierwotnie zamierzona była budowa tylko jednej wielkiej mastaby, ale z chwilą gdy Imhotep otrzymał polecenie wzniesienia wokół niej murów z kaplicami i kolumnadami, powziął on od razu myśl zbudowania olbrzymiej piramidy. Ostatnio dokonane prace oczyszczające wokół piramidy Dżesera odkryły — zachowane w dolnych warstwach — skośne okładziny piramidy ze starannie dopasowanych bloków wapienia.

Dziś więc nie ulega kwestii, że schodkowa piramida Dżesera stanowiła tylko jądro, wzniesione z niestarannie opracowanych bloków kamiennych, właściwej budowli. Być może jednak, że Imhotep nie zdołał zrealizować w całości swego pomysłu i tzw. schodkowa piramida Dżesera nigdy nie otrzymała przewidzianej okładziny: po prostu nie została doprowadzona do końca. Na pewno natomiast wykończył on wystrój kamienny otaczających ją murów, podwórców, świątyni grobowej i kaplic, z których jedna symbolizowała święto *Sed,* dwie inne stanowiły znacznie rozbudowane prymitywne sanktuaria Dolnego i Górnego Egiptu. Przed piramidą znajdował się oddzielny nieduży budynek, rodzaj zmonumentalizowanego serdabu, w którym znaleziono kamienny posąg siedzącego króla.

W przeciwieństwie do samej piramidy, którą budując Imhotep mógł się wzorować na starszych, wspomnianych wyżej grobowcach z obszernej nekropoli w Sakkara, jego kamienna architektura wokół piramidy nie miała poprzedników. Nadworny architekt Dżesera posiadał jedynie wzory budowli pałacowych i murów obronnych, wznoszonych z cegły suszonej; w tych to konstrukcjach z braku drewna stosowano wiązki trzciny jako elementy słupów dźwigających lekkie dachy z mat lub stanowiących obramienia odrzwi.

Imhotep umiał w genialny sposób przetworzyć w kamieniu charakterystyczne cechy tej ceglano-trzcinowej architektury. Kolumny wkomponowane w filary głównego korytarza, który prowadził od wejścia do sanktuarium, mają żłobienia (ii. 17) przywodzące na myśl na pierwszy rzut oka kanelury kolumny jońskiej. Stanowią one jednak monumentalną transpozycję wiązek trzciny w wysokie elementy kamiennej architektury. Inne zaś półkolumny, zdobiące ściany, zwieńczone są kapitelami w kształcie otwartych kielichów lotosu. Sam wątek muru, złożony z regularnych, podłużnych, nieduży bloków wapienia, przypomina technikę układania cegieł. Jak każde nowe i twórcze osiągnięcie artystyczne, architektura Imhotepa nie pozbawiona jest też i cech ujemnych. Niewątpliwie przeniesienie cech charakterystycznych dla budownictwa ceglano-trzcinowego na konstrukcję kamienną nie uwzględnia rzeczy najistotniejszej, jaką jest tworzywo. Te formy, które wynikały z charakteru budulca — cegła i trzcina — nie tłumaczyły się sensownie w kamieniu.

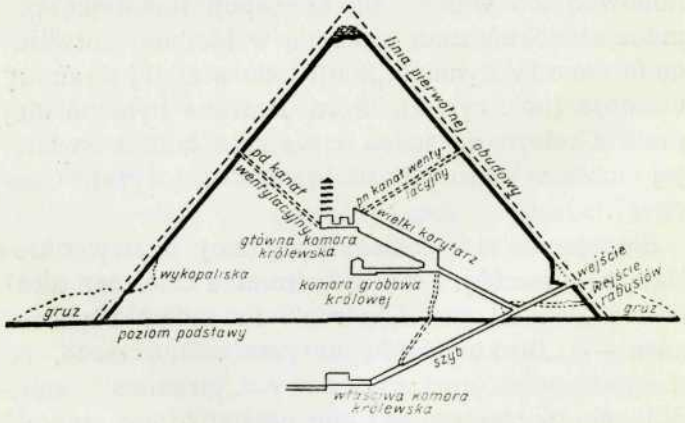
Wykorzystanie wartości konstrukcyjnych i dekoracyjnych nowego materiału wprowadzonego do budownictwa monumentalnego, tj. kamienia, było dziełem następnych generacji architektów, którzy pracowali dla władców IV dynastii. Wtedy to powstały trzy piramidy w Giza, stanowiące najbardziej klasyczne rozwiązanie tego typu budowli. Rodowód ich wiedzie od koncepcji Imhotepa, poprzez niedokończoną piramidę w Medum pierwszego faraona IV dynastii, Snofru, do wielkiej piramidy Cheopsa (por. rys. 2), która uważana była później przez Greków za jeden z siedmiu cudów świata; jej nazwa w starożytności brzmiała „Horyzont Cheopsa".

Egipcjanie nie posiadali ogólnej nazwy określającej piramidy, i tak np. piramida Chefrena zwała się „Wielki jest Chefren", natomiast Mykerynosa — „Boski jest Mykerynos". Być może, że u podstawy greckiej nazwy „piramida" znajduje się wyraz egipski *per-em-us,* który stanowi termin na oznaczenie wysokości piramidy.

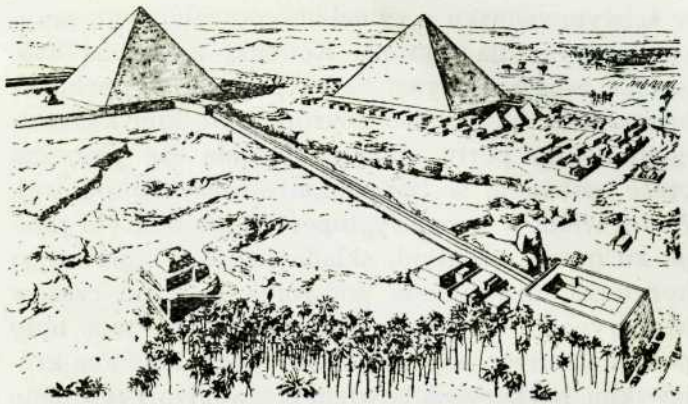
O rozmiarach piramidy Cheopsa (por. rys. 6) może świadczyć kilka liczb. Wysokość wynosi 146,59m, długość każdego boku 230,35 m; masa kamienia zużytego do jej budowy odpowiada 2 521000 m^3, które spiętrzone są na powierzchni 54 000 m^2. Kąt nachylenia ścian wynosi 51°52'.

Jego następcy, Chefren i Mykerynos, zbudowali w sąsiedztwie również dwie potężne piramidy, choć już nie tak wielkie jak Cheopsa. Bonaparte, którego zawsze fascynowały potężne dzieła przeszłości, będąc w Egipcie obliczył, że z kamienia użytego do budowy trzech piramid w Giza mógłby otoczyć całą Francję murem wysokości 3 m i szerokości 30 cm.

[1] Nie tylko zresztą Napoleona fascynowała budowa piramid. Wokół wielkiej piramidy Cheopsa powstała cała literatura, którą często trudno nazwać naukową. Autorzy wielu książek i „rozpraw" w liczbach wyznaczających proporcje tej budowli starają się dopatrzyć treści mistycznych. Według tych poglądów Wielka Piramida była dziełem cy-



6. Przekrój przez piramidę Cheopsa. IV dynastia



7. Zespół grobowy piramidy. Giza. Stare Państwo. Rekonstrukcja

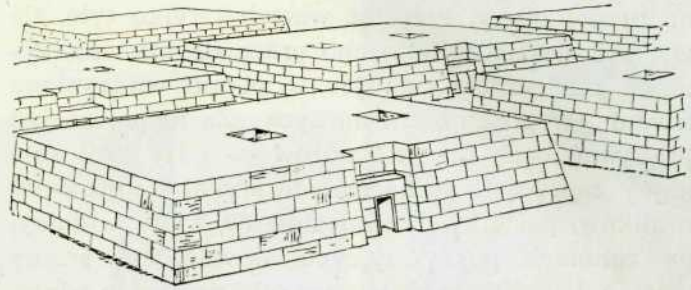
wilizacji przybyłej z Atlantydy i została dopiero później zamieniona na grób Cheopsa. 1

Niewątpliwie u podstawy proporcji tej piramidy leżą doskonałe obliczenia matematyczne; to samo dotyczy jej wewnętrznych korytarzy i tzw. głównej komory królewskiej, z pustym sarkofagiem (rys. 6). Z komory tej, jak wiadomo, prowadzą ukośne szyby — kanały wentylacyjne na zewnątrz, a nad nią znajduje się kilka pustych pomieszczeń, skonstruowanych w celu zmniejszenia ogromu ciśnienia wielkiej masy kamieni. Piramida leży na 30 równoleżniku. Jej podstawa wytyczona była według czterech stron świata; jednakże to usytuowanie z uwagi na zjawisko tzw. precesji, wynikającej z ruchu wirowego osi ziemskiej, dziś nie jest już tak dokładne.

Nie sama piramida stanowi grobowiec faraona. Jest ona tylko głównym akcentem w układzie szeregu budowli, które łącznie tworzą jeden zespół architektoniczny związany z grobowcem królewskim (rys. 7). Następstwo i usytuowanie poszczególnych elementów architektonicznych pozostaje

w ścisłym związku z rytuałem pogrzebowym, przystosowanym dla faraona. Kondukt z trumną królewską z pałacu płynął barką po Nilu na zachodni brzeg rzeki. W pobliżu nekropoli wąskim kanałem dobijano do portu, gdzie odbywała się pierwsza część ceremonii w tzw. dolnej świątyni grobowej. Z niej wiódł w górę kryptoportyk lub odkryta rampa ku górnej świątyni, składającej się z głównego korytarza, centralnego podwórca i — od czasów Mykerynosa — pięciu nisz. Ustawione tam były posągi zmarłego odpowiadające pięciu imionom królewskim. Mykerynos bowiem pierwszy przyjął piąte imię: „Syn Ra". W głębi znajdowała się kaplica ze ślepymi wrotami i stołem ofiarnym. Przy górnej świątyni od strony zachodniej wznosiła się właściwa piramida, do której wejście w okresie Starego Państwa prowadziło od strony północnej; po włożeniu zwłok do podziemnej komory grobowej było ono dokładnie maskowane. Wokół piramidy, ukryte w wydrążeniach skały, znajdowały się wielkie drewniane barki, służące po śmierci królowi — żywemu Horusowi — w jego podróżach po zaświatach. Odkryta niedawno barka przy piramidzie Cheopsa ma 40 m długości.

Ten klasyczny układ zespołu sepulkralnego piramidy uzupełniały mniejsze budowle, leżące już poza jego obrębem. A więc kilka mniejszych piramid, które w przypadku Cheopsa i Mykerynosa były grobami ich żon. A później tradycyjnie, aż do końca Starego Państwa, przy południowo-wschodnim rogu królewskiej piramidy wznoszono mniejsze budowle tego typu. W pobliżu każdej piramidy znajdowało się wielkie cmentarzysko złożone z mastab, stanowiących grobowce wielmożów (rys. 8).



8. Mastaby wielmożów na nekropoli w Giza. Stare Państwo. Rekonstrukcja

Widzimy więc, że zespół architektoniczny związany z piramidą był nie tylko przystosowany do utrwalonego już dawniej królewskiego ceremoniału pogrzebowego, ale stanowił wraz z otoczeniem odbicie istniejących stosunków społecznych. W tym mieście zmarłych, tak jak i w mieście żywych, najwyższe miejsce zajmował król, a piramida może być słusznie uważana za pomnik gloryfikacji władcy i ubóstwienia faraona.

W cieniu jego spoczywali, niejednokrotnie piastujący tytuły „towarzyszy królewskich" możnowładcy i wysocy urzędnicy dworscy, z którymi król stykał się w życiu doczesnym i których otoczenie w życiu pośmiertnym mogło mu sprawiać przyjemność. Dla rzeszy wyższej biurokracji państwowej, wykonawców władzy królewskiej, najwyższym dobrem i zaszczytem musiała być możność zbudowania sobie grobowca w sąsiedztwie piramidy królewskiej. W ten sposób przebywali oni po śmierci nadal w pobliżu boga, jakim już na ziemi był król, a w każdym razie na pewno stawał się nim po zgonie.

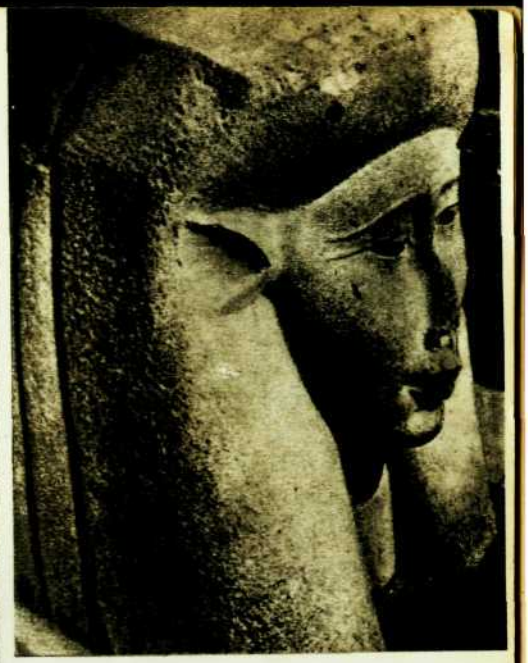
Brak nam tutaj jednak trzeciej klasy — ludu pracującego. Nie zapomniano o nim, ale nie był

on tu potrzebny. Przecież wart był tylko tyle, ile wartości przedstawiała jego praca fizyczna na ziemi, a nie istniała ona już w planie wieczystego trwania, w pozagrobowym życiu. Za niego, za lud pracować będą dla wielmożów — gdyż król sam nigdy z pracą fizyczną się nie stykał — gromady rolników, pasterzy i rzemieślników, które widnieją na reliefach pokrywających wewnętrzne ściany mastab. Lud nie znajduje więc odbicia swego istnienia w monumentalnych nekropolach królewskich, tam nie ma dla niego miejsca.

Piramidy budowano bardzo długo. Przypuszczalnie budowę rozpoczynał król zaraz po wstąpieniu na tron. Wznoszono coraz wyższe warstwy rdzenia, układając je schodkowo lub pozostawiając w części zewnętrznej ukośne rampy, które prowadziły na jej szczyt. Od góry też rozpoczynano układanie okładziny z wypolerowanych i starannie dopasowanych bloków wapienia.

Większość prac, jak wspomnieliśmy już, i transport budulca odbywały się w czasie wylewów Nilu. Prace te wymagały olbrzymiego wysiłku ze strony robotników, gdyż trwały w najgorętszej porze roku. Niewątpliwie uginając się pod ciężarem kamieni, utrudzeni w pocie czoła, poganiani byli biczami przez nadzorców pilnujących terminowego wykonania robót. Ale nie była to praca niewolnicza, z jakiej słynęły w ostatniej wojnie obozy koncentracyjne. Ludzie ci mieszkali wprawdzie w sezonie robót w specjalnie dla nich zbudowanych wioskach — ruiny jednej z nich zachowały się przy piramidzie Chefrena — ale po sezonie wracali do swych domów, do swych rodzin, do pracy codziennej. W okresie trwania budowy żywiono ich i prawdopodobnie otrzymywali część produktów dla rodzin.

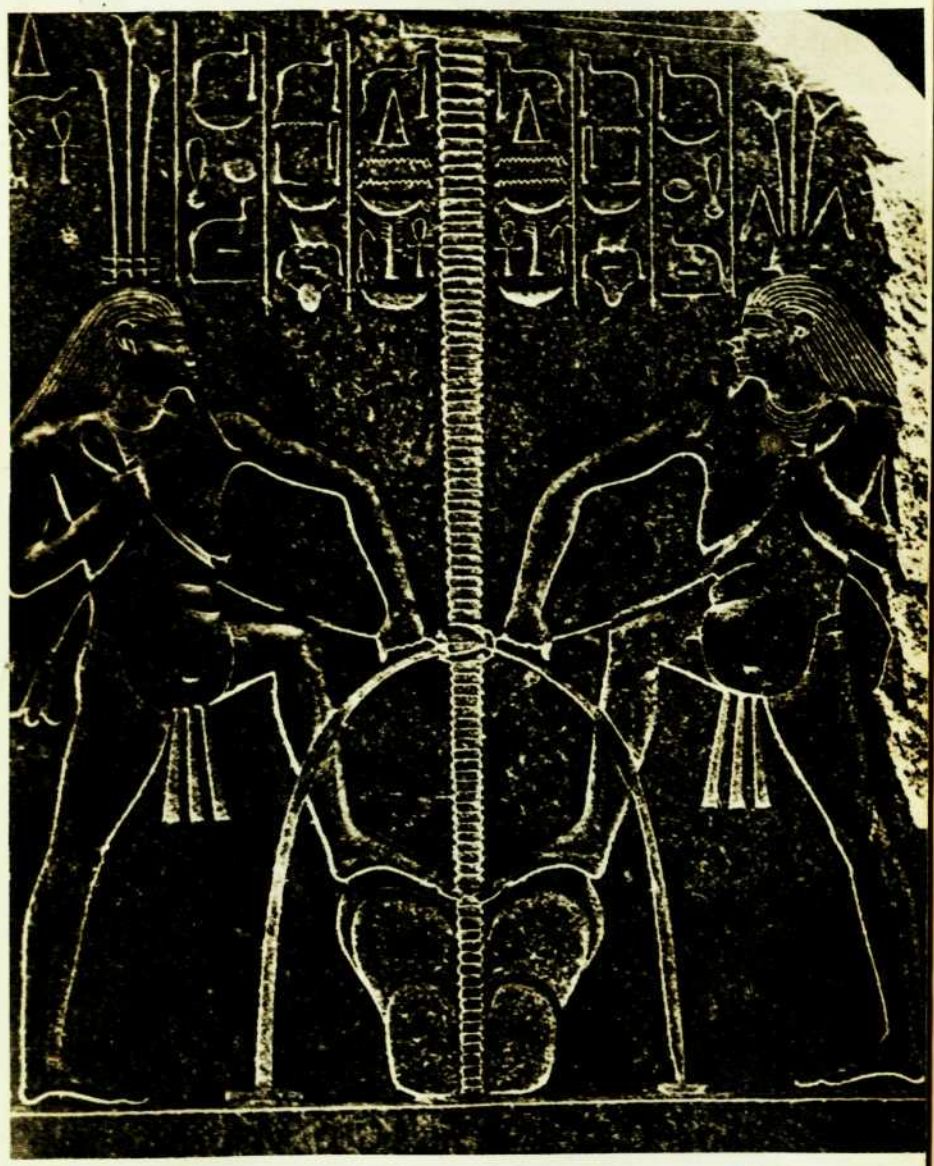
51. Posąg króla Mentuhotepa III. XI dynastia



52. Kapitel hatorycki. Średnie Państwo

53. Słup ozyriacki. Średnie Państwo

54. „Pesymistyczny" portret króla Sezostrisa III. XII dynastia



55. Motyw połączenia Górnego i Dolnego Egiptu. XII dynastia

56. Król Sezostris I w rytualnym biegu przed posągiem boga Mina. XII dynastia

57. Karmienie antylop. XII dynastia

Bicz zaś w ręku nadzorcy — *raisa* (nie mający nic wspólnego z biczem królewskim *nechacha)* był tradycyjnie w użyciu jeszcze przed II wojną światową na każdych większych robotach budowlano-melioracyjnych w Egipcie.

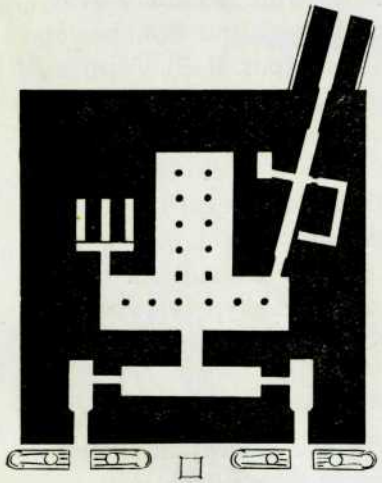
Kiedy wytyczano rampę z dolnej świątyni Chefrena do górnej, na pierwszym jej odcinku napotkano skałę piaskowca przypominającą w ogólnej sylwecie leżącego lwa. Taką zdaniem egiptologów jest geneza wielkiego sfinksa (ii. 15). Skałę wymodelowano więc w kształt zwierzęcia długości 57 m i szerokości 20 m, a lwi łeb ukształtowano na obraz głowy króla, przykrytej tradycyjną chustą — klaftem. Nadano rysom twarzy cechy portretowe Chefrena, przy czym warto dodać, że długość samego nosa wynosi 1,70 m.

Już w czasach starożytnych piaski pustyni zasypały sfinksa i tylko głowa jego wystawała na powierzchnię. Musiała przedstawiać podobny widok, jaki ukazał się oczom żołnierzy armii Bonapartego, utrwalony na rysunku Denona (por. ii. 3). Totmes IV był jednym z faraonów, który kazał oczyścić z piasku sfinksa, tworząc pomiędzy jego łapami rodzaj kaplicy wyposażonej w stele poświęcone pamięci zmarłych poprzedników. Kazał on też zbudować mur z cegły suszonej osłaniający sfinksa od zasypania piaskiem. Ale te zabiegi na nic się zdały. Burze piaskowe nadal zasypywały sfinksa i w czasach nowożytnych kilkakrotnie ponawiana jego oczyszczanie.

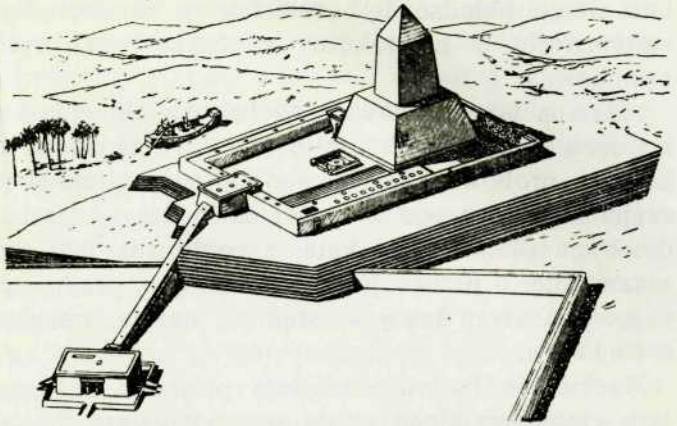
W monumentalnej architekturze Starego Państwa mamy do czynienia z dwoma rodzajami świątyń. Jedne z nich budowane przy piramidach, świątynie grobowe, służyły kultowi zmarłego faraona. Najciekawsza z nich jest tzw. dolna świątynia Chef-

rena, wzniesiona z olbrzymich bloków czerwonego granitu, wyłożona dużymi płytami z alabastru (ii. 16, rys. 9). Nie miała ona żadnych ozdób i płaskorzeźb, jedynie 23 kolosalnej wielkości posągi króla stały wzdłuż ścian. W świątyni Chefrena mamy po raz pierwszy do czynienia z budowlą, której architekt w pełni zdawał sobie sprawę z walorów budulca, jakie przedstawiały wypolerowane, monolitowe filary i architrawy z granitu. Słusznie określa się artystyczny wyraz tej architektury jako surowy „styl kamienia".

Obok świątyń grobowych w Starym Państwie wznoszono przybytki sakralne poświęcane kultom różnych bogów. Do najbardziej reprezentacyjnych należą tzw. świątynie solarne, związane z bogiem Ra z Heliopolis. Najlepiej zachowały się ruiny świątyni Niuserry, faraona V dynastii, w Abusir, której dominującym akcentem jest potężny, przysadzisty obelisk zbudowany ze starannie dopasowanych bloków kamienia (rys. 10). Obelisk ten stanowi symbol starożytnego kamienia *benben* z Heliopolis. W dalszej ewolucji nabrał on form bardziej wysmukłych; jak wiadomo, monolitowe obeliski z granitu wznoszono w okresach późniejszych przed pylonami świątyń. Ten



9. Plan tzw. dolnej grobowej świątyni Chefrena przy sfinksie. Giza. IV dynastia



10. Świątynia solarna Niuserry w Abusir. V dynastia. Rekonstrukcja

symbol słońca, po egipsku *techen,* przypominał widać Grekom swym kształtem rożen i nazwali go obeliskiem.

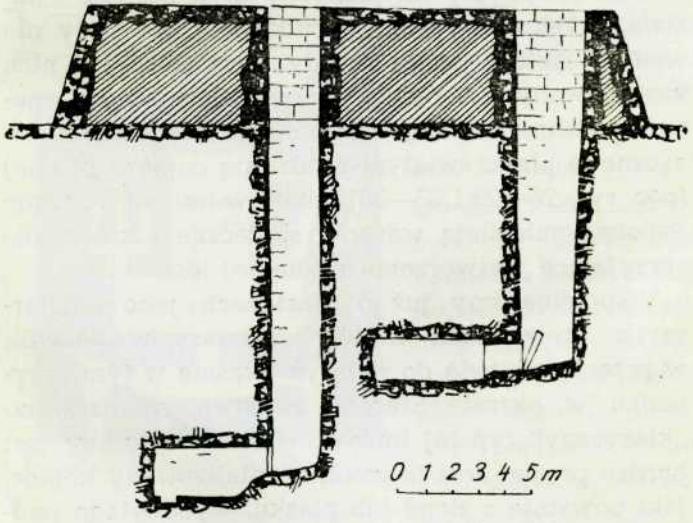
Jeśli spojrzymy na plany świątyń Starego Państwa, przekonamy się, że budowane one były nie według jakiejś jednej zasady. Plan każdej z nich kształtowany jest odmiennie, w zależności od specyfiki kultu poszczególnych bóstw. Koncepcja klasycznego planu świątyni zrodzi się dopiero później (por. rys. 26—29 i 33—35), kiedy w okresie Nowego Państwa zaistnieją warunki społeczne i kulturalne sprzyjające wytworzeniu się takiej idei.

Wspominaliśmy już o mastabach jako najstarszych grobowcach królów pierwszych dynastii; w przeciwieństwie do świątyń właśnie w tym przypadku w okresie Starego Państwa zrealizowano „klasyczny" typ tej budowli. Geneza mastaby jest bardzo prosta. Jest to zmonumentalizowany kopiec, jaki powstaje z ziemi lub piasku, wydobytego podczas kopania grobu. Jak wiemy, usypana nad gro-

bem ziemia układać się będzie zawsze, ze względów statycznych, w prostokątny kopczyk o ukośnych ściankach.

Mastaba jako grobowiec wielmożów składała się z trzech zasadniczych części (rys. 11): podziemnej komory grobowej, biegnącego od niej pionowego szybu wychodzącego w części nadziemnej oraz budowli na planie prostokąta, z cegły suszonej lub z kamienia, o przekroju trapezoidalnym, przypominającej Arabom ławę — stąd jej nazwa arabska: mastaba.

Nadziemna budowla musiała posiadać następujące elementy: ślepe wrota wymodelowane w kamieniu, przez które dusza zmarłego mogła przechodzić swobodnie z grobowca na zewnątrz. Nad ślepymi wrotami mieściła się kamienna płyta, tzw. stela, opatrzona inskrypcjami, powtarzającymi formuły ofiarne, oraz reliefem przedstawiającym zmar-



li. Przekrój przez mastabę

łego, niekiedy z małżonką, i dzieci składające mu ofiarę. Przed ślepymi wrotami mieścił się kamienny stół ofiarny. Po pogrzebie szyb wiodący do komory grobowej był zasypywany lub blokowany kamieniami. To są najważniejsze, niejako obowiązujące, składniki grobowca typu mastaby.

Zależnie od zamożności zmarłego mastaba mogła posiadać dodatkowe elementy, a więc przede wszystkim wspomniany już serdab, w którym umieszczane były stele, czasem zaś i głowa portretowa zmarłego (ii. 20); następnie: kaplice grobowe wewnątrz masywu części nadziemnej lub — jak to stwierdziliśmy podczas naszych wykopalisk w Edfu w latach przedwojennych — górne komory, w których grzebano zmarłych członków rodziny. Bywało niekiedy, że w fasadzie mastaby obok głównej niszy ze ślepymi wrotami urządzano pomniejsze wnęki, które prawdopodobnie symbolizowały ślepe wrota, służące duszom pochowanej w mastabie rodziny zmarłego.

Architektura monumentalna Starego Państwa wytworzyła kilka podstawowych dla sztuki egipskiej typów kolumn i dekoracji architektonicznych. W okręgu sepulkralnym Imhotepa przy piramidzie Dżesera występują półkolumny typu papirusowego i zwieńczone głowicą lotosu. Inny rodzaj słupa z kapitelem w kształcie lotosu pojawia się już w V dynastii — w mastabie Ptahepsesa w Abusir; podobnie jak kolumny granitowe zdobione kapitelem palmowym (ii. 18, 19) miały zastosowanie w świątyni grobowej faraona Sahure z V dynastii, w tejże miejscowości, i we wnętrzu piramidy Unisa w Sakkara. Z dekoracji architektonicznych zostały wówczas wytworzone najbardziej charakterystyczne elementy, do jakich należą: gzyms imitujący

przewiązany zwój maty, fryz z wiązek ukwieconych trzcin (tzw. *hekeron)* oraz rzygacze w kształcie lwich głów, odprowadzające wodę z parapetów, dachów i teras. W konstrukcjach architektonicznych stosowane są już sklepienia kolebkowe, najczęściej pochyłe lub wsparte na występach muru, oraz łuki tzw. nadwieszone. Niekiedy natomiast układano płyty kamienne jedna na drugiej w ten sposób, że po ścięciu wystających krańców tworzyły one rodzaj łuku. Profesor Junker, podczas swoich wykopalisk w Giza, doszedł do wniosku, na podstawie odkrytych fragmentów konstrukcji, że już w okresie budowy piramid Egipcjanie umieli budować kopuły wsparte na pendentywach (czyli tzw. żagielkach).

Mówiliśmy tutaj o architekturze sepulkralnej, tj. budowie grobowców, i o budownictwie sakralnym, tj. o świątyniach. Natomiast nie wspomnieliśmy nic o budowlach mieszkalnych ani o problemach urbanistyki. Prócz wzmiankowanego już osiedla robotników przy piramidzie Chefrena w Giza, w którym niektóre pomieszczenia wskazują na mieszkania urzędników ewentualnie nadzorujących budowę kapłanów, nie zachowały się do naszych czasów żadne ruiny miast z tego okresu. O urbanistyce egipskiej możemy sobie dopiero wyrobić przekonanie na podstawie zabytków pochodzących z okresu Średniego Państwa. Co się zaś tyczy budownictwa prywatnego, zarówno domów mieszkalnych, jak i pałaców królewskich, budowane one były zawsze, jak już wspomnieliśmy, z nietrwałych materiałów, a rzadko który z faraonów rezydował nadal w pałacu swego ojca, gdyż wolał budować dla siebie nową siedzibę.

Możemy jednak stwierdzić, że zarówno pałace królewskie, jak i wiejskie wille wielmożów, zawierały szereg niedużych pomieszczeń, wzniesionych wśród ogrodu, ozdobionego sadzawką lub sztucznym stawem. W parku nie brak było portyków i altan, wspartych na kolumienkach, a całą rezydencję otaczał mur. Niekiedy w jego obrębie wznosiły się też zabudowania gospodarcze, jak np. okrągłe silosy na zboże. Zresztą te wszystkie założenia budownictwa mieszkalnego interesują archeologów przede wszystkim z uwagi na warunki bytowania ówczesnych ludzi, nie przedstawiają bowiem takich elementów, które pozwoliłyby patrzeć na nie jako na dzieła sztuki.

Natomiast inaczej rzecz się przedstawia, jeśli chodzi o wyposażenie domów mieszkalnych. Dzięki tzw. zastawom grobowym zachowało się do naszych czasów sporo materiałów z meblarstwa i rzemiosła artystycznego okresu Starego Państwa. Należy jednak pamiętać o tym, że przedmioty znalezione w grobowcach stanowią dzieła wybitnie luksusowe i niekiedy można poważnie powątpiewać, czy w codziennym użyciu tego rodzaju obiekty były istotnie stosowane, czy nie chodzi tutaj o wyposażenie, które miało służyć zmarłym wyłącznie w ich życiu pozagrobowym. Na przykład znaleziony w grobowcu matki Cheopsa, królowej Hetepheres, przepiękny fotel (ii. 21). Wyrzeźbiony z hebanu, o poręczach wyszukanych kształtów, zdobionych ażurem z kwiatów lotosu, na nóżkach imitujących nogi zwierzęce — mógł on naprawdę służyć królowej na co dzień. Meble takie, jak lektyki, łoża, fotele, taborety, wykonane z drewna, były nieHedy przepięknie inkrustowane złotem. Wspomnieć tu należy też o wezgłowiach z alabastru (ii. 24), marmuru

i drewna, czasem zdobionych złotem, elektronem (stop złota i srebra) oraz srebrem — należą one do najbardziej charakterystycznych dzieł meblarstwa egipskiego.

Najpiękniejsze naczynia alabastrowe i wykonane w innych kamieniach powstały w okresie Starego Państwa. Na ogół dominują kształty znane już w epoce predynastycznej, a więc wazy kuliste i wysmukłe naczynia na wonności, zwane bastetami, z pokrywą (ii. 23). Obecnie proporcje są bardziej statyczne, a jednak pełne wdzięku. Obok naczyń dużych rozmiarów, dochodzących do półmetrowej wysokości, wytwarzane są też i drobne naczynia toaletowe na pachnidła,- najpiękniejsze z nich znaleźliśmy w komorach grobowych małżonki Izi, wezyra, a później arcykapłana VI dynastii w Edfu; ślepe wrota tego grobowca pokryte pięknymi reliefami (ii. 27) znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Niektóre z waz stanowią upominki królewskie, ozdobione dedykacją i kartuszem z imieniem faraona. Niewątpliwie większość naczyń alabastrowych pochodzi z grobów królewskich i wielmożów, gdyż tylko ich stać było na tak cenne i pracochłonne wytwory. Mniej zamożni musieli zadowalać się naczyniami lepionymi i wypalanymi z gliny, o polewie barwy czerwonej lub ceglastej. Niekiedy powtarzają one kształty naczyń kamiennych lub wykonanych z miedzi, a w szczególności charakterystyczne dla tej epoki głębokie, podobne do szerokich wazonów miednice, do których należały ustawione w nich zwykle dzbanki na wodę z wylewem w kształcie wygiętego dziobka (ii. 22). Z miedzi też wykonywane były lampy na stojakach, okrągłe lub niekiedy lekko owalne lustra oraz brzytewki.

58. Pektorał córki króla Sezostrisa II. XII dynastia

59. Alabastrowe naczynie z grobu Tutanchamona. XVIII dynastia

60. Posąg architekta Amenhotepa syna Hapu. XVIII dynastia

61. Architekt Senmut z księżniczką Nelerure. XVIII dynastia

Biblioteka Gdańska

62. Wizerunek Azjaty na lasce Tutanchamona. XVIII dynastia

63. Bóg Min na reliefie ze świątyni Totmesa III. XVIII dynastia

Nie można sobie wyobrazić mieszkańców domostw egipskich bez rozlicznych ozdób i biżuterii; od najskromniejszych, wykonanych z miedzi, bransolet i pierścieni lub naszyjników z pereł, z terakoty aż do najbardziej wyszukanych wyrobów jubilerskich: diademów, bransolet, naramiennic i kolii ze złota czy srebra, inkrustowanych kolorowymi kamieniami, noszonych przez warstwy posiadające. Do typowych dla tego okresu naszyjników należy szeroki, złożony z wielu łańcuchów z perłami i wisiorami — *usech,* przykrywający tors od szyi do piersi.

W grobach ówczesnych znaleziono też kamienne lub hebanowe, niedużej wielkości dyski, ozdobione inkrustacją i reliefami. Znajdujący się w środku otwór wskazuje na to, że można je było obracać na kiju. Oto jedna z zabawek ludzi zamożnych. Precjoza służyły nie tylko za ozdoby dla ludzi, ale składane były i bóstwom na ofiarą lub stanowiły przedmioty liturgiczne. Znaleziona w świątyni w Hierakonpolis głowa Horusa z czasów VI dynastii, z dwoma wysokimi piórami, wykonana jest z drewna i brązu. Pokrywa ją złota blacha, oczy zaś sokoła inkrustowane są gałkami obsydianu. Jest to chyba najpiękniejsze dzieło sztuki jubilerskiej Starego Państwa (ii. 25).

VIII

CHNUM TWORZY CZŁOWIEKA

Kanon postaci ludzkiej

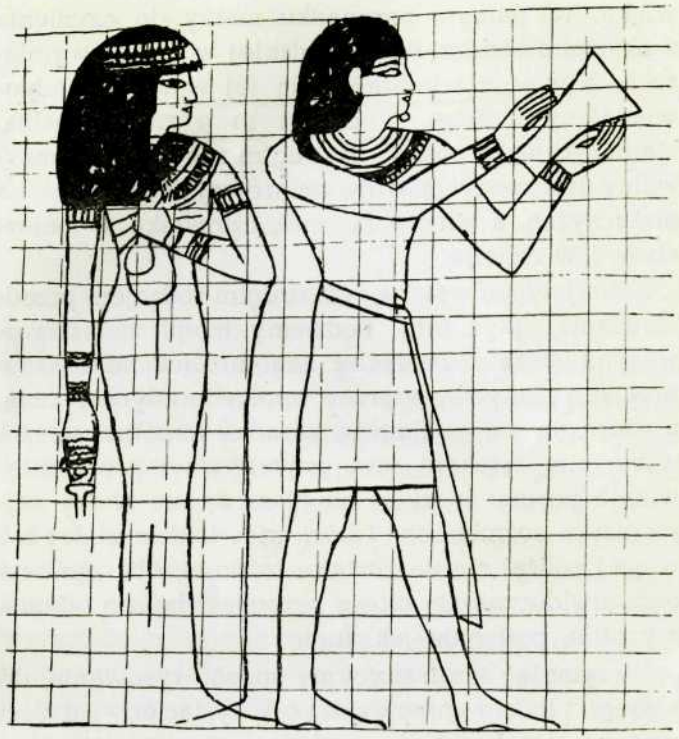
Jeszcze raz o propagandzie w sztuce. Jak należało przedstawiać człowieka? Proporcje ciała, wzory i modele. Czy artystów ceniono w Egipcie? Praca zespołowa w warsztatach. Sztuka odbija rzeczywistość społeczną. Portret syntetyczny. O trzech grupach kanonu. Pisarz zdobywa w sztuce szczególne uznanie. Tylko w Egipcie mógł powstać kanon. Sztuka egipska jest realistyczna. Sceny, które się powtarzają

Mowiliśmy już o tym, że sztuka -— po połączeniu obu krajów i utworzeniu w Egipcie jednego ośrodka władzy państwowej na przełomie IV i III tysiąclecia p.n.e. — została wprzęgnięta do propagowania wśród szerokich rzesz ludności obrazu utrwalonych stosunków społecznych, do gloryfikowania władcy i bogów. Stała się ona wtedy bardziej czytelna i zrozumiała przyjmując jako formę swego wyrazu kompozycję pasową i tzw. perspektywę odrzutowaną. Ale nie tylko te czynniki zadecydowały o jej potężnej roli agitacyjnej z jednej strony, z drugiej zaś — o jej swoistym stylu, który w ogólnych ramach przetrwał dziesiątki wieków. Najważniejszym osiągnięciem sztuki przedstawieniowej w Egipcie było wypracowanie zasad kształtowania postaci ludzkiej.

Nie chodzi tu o żaden wynalazek lub o wprowadzenie jakichś rewolucyjnych nowości. Do stworzenia tego, co nazywamy kanonem rzeźby egipskiej, artyści dochodzili z wolna. Tak jak połączenie obu krajów dokonało się po wielu nieudanych próbach, tak i tutaj możemy prześledzić proces tworzenia się prawideł kanonu poprzez jego pierwsze oznaki aż do najbardziej klasycznej formy. Należy tu wyróżnić dwa sposoby wyobrażania człowieka. W jednym przypadku mamy do czynienia z ukształtowaniem figury ludzkiej w trzech wymiarach, a więc z wyobrażeniem jej w sposób odpowiadający naturze •— chodzi tu o rzeźbę pełną, statuaryczną: o posągi; w drugim zaś o to, co nazywamy transpozycją trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę, a więc o rysunek człowieka w malarstwie i w reliefie.

Zajmijmy się wpierw tym drugim rodzajem przedstawiania, gdyż tutaj będziemy mogli zaobserwować najistotniejsze cechy kanonu. Już od czasów prehistorycznych, poprzez epokę predynastyczną, utwierdziła się w Egipcie zasada (wspólna zresztą wszystkim sztukom tzw. prymitywnym) przedstawiania postaci ludzkiej na płaszczyźnie w jej najszerszych rozmiarach. Tułów więc będzie mniej lub więcej zbliżał się do kształtu trójkąta, oba ramiona będą uwidocznione, głowa natomiast będzie oddana z profilu, podobnie jak nogi.

Utrzymując ten tradycyjny sposób rysowania, do którego ludzie przywykli od tysiącleci, artyści egipscy starali się ulepszyć ów schemat figuralny, aby mu nadać cechy bardziej realistyczne. Trzeba więc było wypracować i ustalić jakieś ogólne, obowiązujące proporcje figury ludzkiej, które by odpowiadały najbardziej typowym kształtom człowieka. Ten długo trwający proces, oparty na wielu doświadczeniach, doprowadził w ostatecznym, w pełni odkrywczym wyniku, do „zatwierdzenia" najcharakterystyczniejszego i najbardziej czytelnego obrazu. Jeszcze np. na wspomnianej palecie Narmera rażą nas zbyt duże głowy w stosunku do wysokości postaci. Z czasem sztuka doszła do usankcjonowania ścisłych wzajemnych proporcji — wymiarów postaci człowieka.

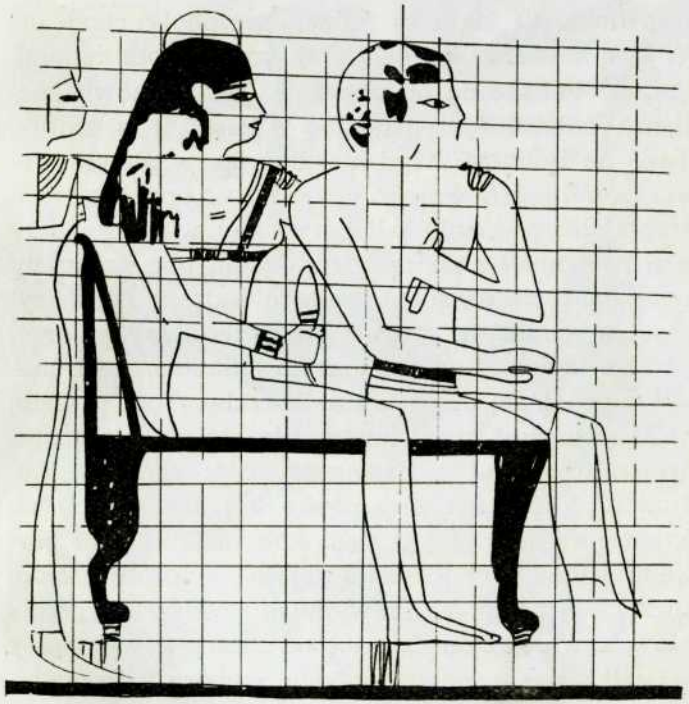


12. Rysunek w siatce postaci stojących

Rysunek stojącej figury ludzkiej kreślono na karcie papirusu lub płytce kamiennej, składającej się z 18 rzędów kratek (rys. 12). Na włosy nad czołem dodawano jeden rząd kratek, którego nie wliczano do liczby 18. Od włosów nad czołem do nasady szyi — dwa rzędy kratek. Od szyi do kolana — dziesięć; od kolana do podeszwy — sześć. Postać siedząca według tych samych proporcji mieściła się w 15 rzędach kratek (rys. 13). Ten typ proporcji przetrwał do końca sztuki egipskiej, jakkolwiek od XXVI dynastii, tj. saickiej, liczba kratek zwiększyła się do 21V4.

Podobnie jak dla malowideł czy reliefów służyły wzory na pokratkowanej karcie papirusu, w rzeźbie statuarycznej posługiwano się jako wzorami tzw. modelami, wykonywanymi z gipsu lub z kamienia. Małych rozmiarów modele były dostosowane do skali kratek, wyrytych na częściach płaskich figury, np. szczyt czepca, lub na przekroju dolnym, ewentualnie tylnym, modelu. Z takiego wzoru za pomocą metody punktowej można było rzeźby powiększać. Najwięcej takich modeli zachowało się do naszych czasów z epoki ptolemejskiej.

Grecki pisarz Diodor z I w. p.n.e. wspomina o tym, że dwaj rzeźbiarze greccy z VI w. — Te-



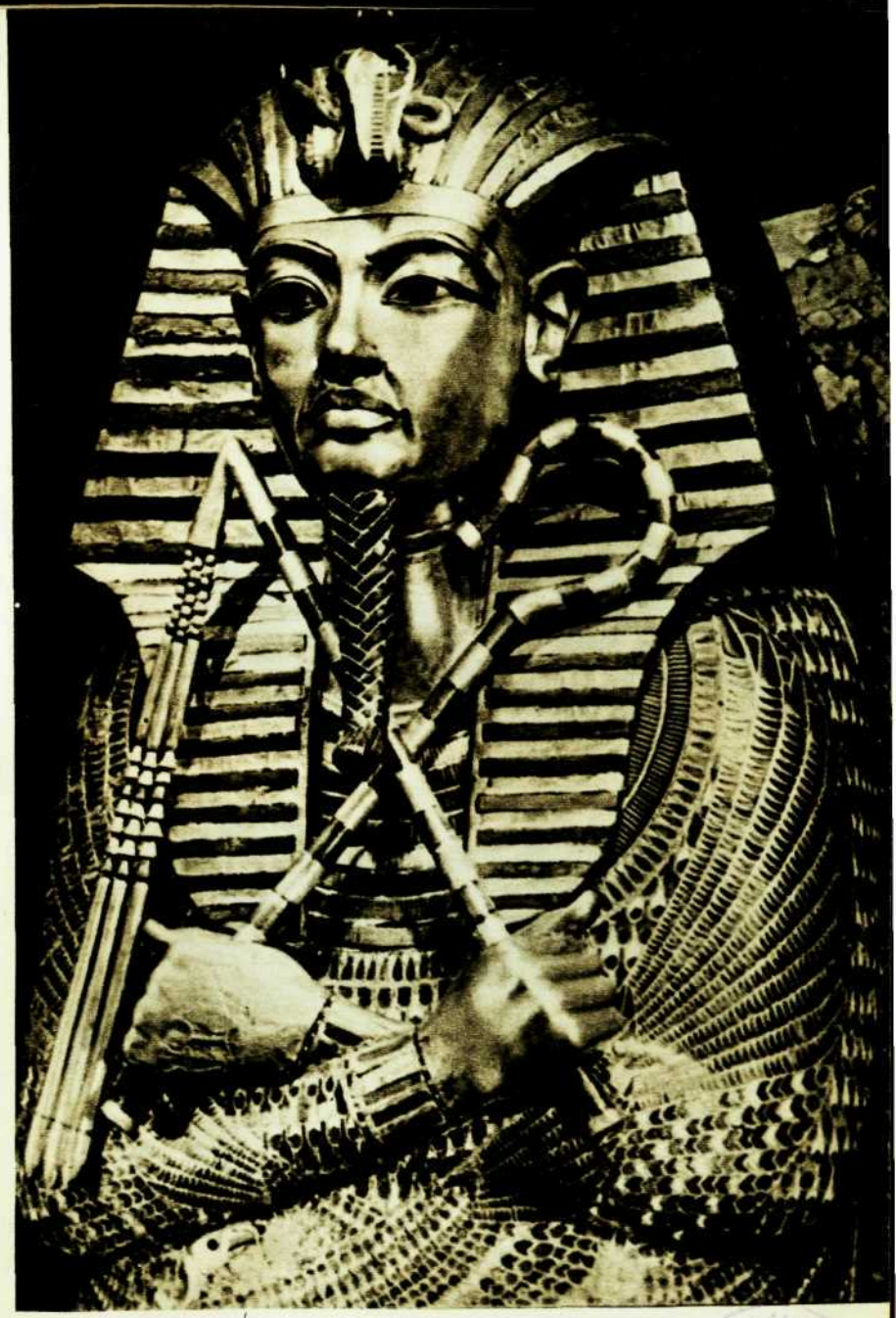
13. Rysunek w siatce postaci siedzących

lekles i Teodoros z Samos — postanowili wspólnie wykonać posąg Apollina pytyjskiego. Oparli się oni na będącej już wówczas w Egipcie roboczej regule podziału figury ludzkiej na 2174 części. Każdy z nich wykonał oddzielnie połowę stojącego posągu. Po złożeniu obu części okazało się, że przystają one najdokładniej do siebie tworząc zwartą kompozycyjnie całość postaci. To, co mówi Diodor, nie jest anegdotą, a w każdym razie nie mogło być poczytane za anegdotę w praktykach artystycznych starożytnego Egiptu.

Kanon był ścisły, dokładny i nie pozostawiał "wątpliwości co do umieszczenia najmniejszego szczegółu, który należało uwzględnić w postaci człowieka. O jakie tu jednak szczegóły chodziło? W tym bowiem tkwi cała praktyczna istota kanonu.

Ciało ludzkie na płaszczyźnie, jak już powiedzieliśmy, należało przedstawiać w zasadzie z profilu. Tak, ale tylko w zasadzie, gdyż np. w głowie wyobrażonej profilowo oko musiało być przedstawione frontalnie, podobnie jak barki, aby widoczne były oba ramiona i obie ręce z palcami. Nie próbujmy przekonać się na sobie, że tego rodzaju skręt szyi jest w praktyce prawie niewykonalny. Gorzej jeszcze będzie z anatomicznym układem, jeśli chodzi o pozostałą część figury ludzkiej. Tors bowiem w zasadzie jest przedstawiony frontalnie, ale gdzieś w okolicy brzucha następuje znów skręt w kierunku profilu, tak aby pępek był zaznaczony na krańcu sylwety. W postaci kobiecej tuż pod barkami widok piersi rysuje się już w profilu. Nogi utrzymują profil: najprawidłowiej będzie się przedstawiać widok stóp ludzkich od strony wewnętrznej.

Jeśli artysta miał swobodę wyboru ukierunkowania postaci, wybierał zawsze profil prawy, tj.

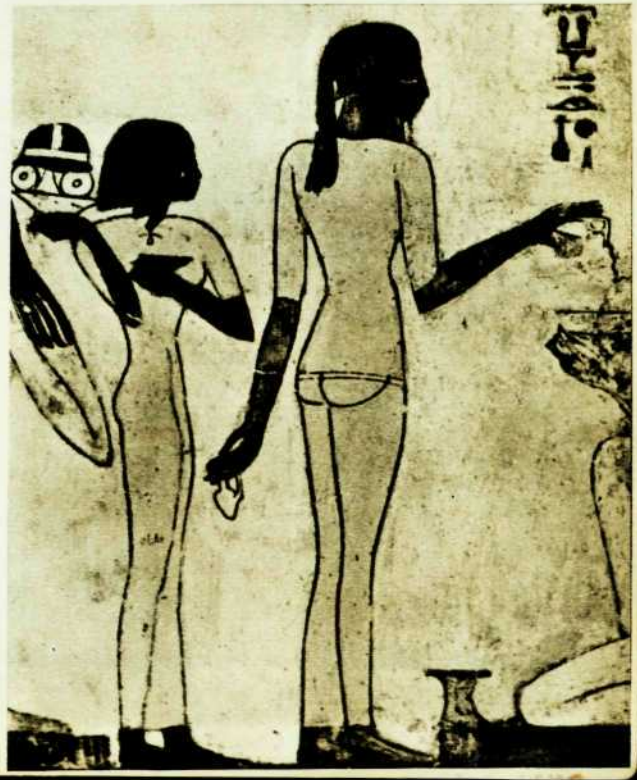


64. Popiersie króla Tutanchamona. XVIII dynastia

65. Portret damy. XVIII dynastia

66. Muzykantki
XVIII dynastia

Wojewódzki Północnej BIBLIOTEKA ZWIĄZKOWA w Gdańsku



67. Postać odwróconej tyłem służebnej.
XVIII dynastia

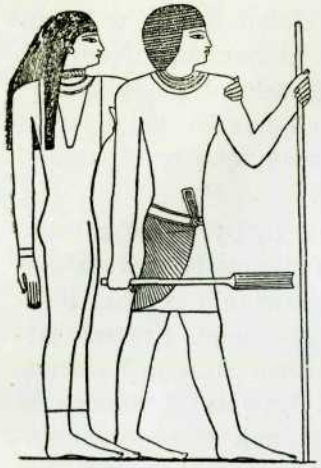
68. Azjata niosący dary w pochodzie cudzoziemców. XVIII dynastia

postaci kroczącej w prawo. Układ figury w kanonie mógł być tylko dwojaki: postaci kroczącej lub siedzącej. To oczywiście rzutowało na gesty figury: jeśli przewidziane było wyciągnięcie jednej raki do przodu — postać miała lewą rękę wyciągniętą, prawą zaś opuszczoną w dół.

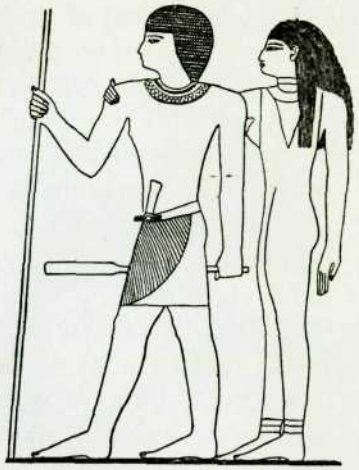
Co się tyczy stroju i ozdób, to były one zależne od okresu historycznego, ale stanowiły zawsze element obowiązujący w przedstawianiu postaci ludzkiej. Tylko dzieci występowały nago. Krótsze fartuszki nosili Egipcjanie w okresie Starego Państwa, 0 wiele zaś dłuższe później. Również i naszyjniki ulegały zmianom. Niektóre jednak szczegóły ubioru, jak np. plisowany na biodrach fartuszek, jedna z najcharakterystyczniejszych odzieży męskich Starego Państwa, był też uwidoczniony na kratkowanym rysunku.

Ścisłe wymiary figury ludzkiej w kratce zasadniczo nie dopuszczały możliwości omyłek w transpozycji wzoru, narysowanego na karcie papirusu lub wyrytego na płytce kamiennej (ii. 26). Wzory te, z których pierwsze wypracowane być może zostały w warsztatach artystycznych stołecznego Memfis, rozsyłano i kopiowano we wszystkich prowincjonalnych ośrodkach władzy i kultu, tam gdzie trzeba było zdobić malowidłami lub płaskorzeźbami grobowce wielmożów lub budowle sakralne.

Ale nie obyło się czasem bez omyłek, kiedy np. rysownik prowincjonalny, posiadając wzór postaci męskiej i kobiecej zwróconych ku prawej stronie, musiał (przypuśćmy zdobiąc reliefem obie ściany odrzwi świątynnych) scenę tę powtórzyć w postaci odwróconej, tj. ludzi zwróconych w lewo. Mógł on wtedy zarówno pomieszać układ rąk, jak 1 — co gorsze — w fałszywym miejscu umieścić:



14. Rysunek prawidłowy



15. Odwrócony fałszywie rysunek

fałdy fartuszka (rys. 14, 15). Na ogół jednak ściśle sprecyzowane zasady przedstawiania postaci ludzkiej właśnie dlatego, że były oparte na dokładnych wzorach, z których każdy nieomal rzemieślnik mógł łatwo przenosić na dowolne wymiary pewne schematy figur i scen, stanowiły czynnik utrzymujący względnie powszechny, wysoki standard jakości artystycznej i wykonawstwa w sztuce całego Egiptu. Drobne i nieznaczne różnice, zachodzące pomiędzy warsztatami niektórych ośrodków produkcji artystycznej, może dostrzec wyłącznie oko wytrawnego specjalisty.

Dzięki obowiązującym regułom kanonu postaci człowieka, wypracowanym już w zaraniu okresu dynastycznego, sztuka egipska potrafiła przez trzy tysiące lat utrzymać jednolity wyraz, swoisty dla siebie styl i wysoki standard produkcji artystycznej. Na pewno, jak zobaczymy, istnieją pewne różnice w przedstawianiu kroczącej i siedzącej postaci ludzkiej w okresie Starego czy Nowego Państwa, a tym bardziej w epoce ptolemejskiej. Ale są to odchylenia niewielkie, na które zresztą będziemy się starali wskazać; nie powodują one w żadnym przypadku zamącenia zasadniczej formy stylowej. Z tych więc przyczyn kanon w sztuce egipskiej był zjawiskiem niewątpliwie odkrywczym, postępowym i ze względów warsztatowych pozytywnym.

Każde jednak najbardziej dodatnie w skutkach osiągnięcie czy korzystna norma będzie po pewnym czasie posiadać swoje cechy ujemne. Dziś może się nam wydawać, że wszelki nakaz i przymus musiały hamować oryginalną twórczość artysty. Tak niekiedy sprawa wygląda z perspektywy naszych współczesnych poglądów, ale tak na pewno w Egipcie nie było. Mamy tu bowiem przecież do czynienia ze społeczeństwem przyzwyczajonym do rygorów narzuconych przez naturę i hierarchię społeczną, wdrożonym do stałego rytmu życia określanego wylewem Nilu, gdzie każda wykonywana praca przebiegała w pewnych etapach, wynikających z warunków klimatycznych kraju, utrwalonych przez wieki. Dla Egipcjan tylko taka sztuka mogła być zrozumiała, która ukazywała im trwałą rzeczywistość, stale powtarzające się pory wylewu, ten sam w odpowiednich okresach czasu widok ugwieżdżonego nieba, to samo palące słońce, ten sam skrzyp sakij i żurawi nad kanałami. Zresztą w obrębie ogólnych ram przepisów i reguł pozostawało bardzo wiele miejsca dla inwencji artystycznych, o czym jeszcze będzie mowa. Niektórzy artyści decydowali się na przerwanie pasów kompozycji, inni zmieniali schematy scen, byli i tacy, co prawda dopiero w okresie Nowego Państwa,

S. B.

którzy ważyli się na przedstawianie w pewnych partiach figury ludzkiej od tyłu.

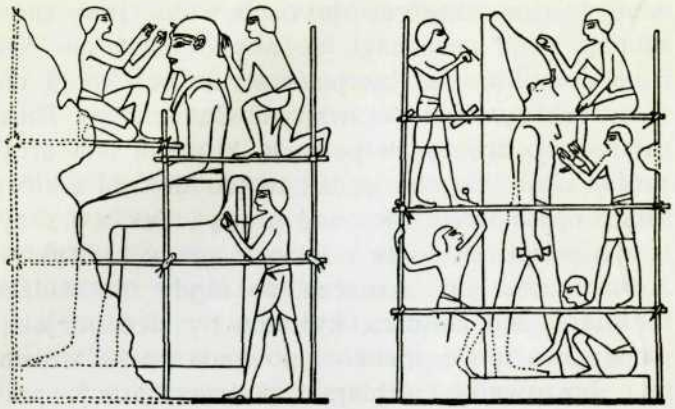
I wreszcie jakość wykonania. Są dzieła wspaniałe, jednakże spotykamy też i utwory znacznie słabsze. Ale to wszystko nie wystarczyłoby jeszcze dla zrozumienia okoliczności, w jakich mógł się zrodzić kanon w sztuce egipskiej: musimy zdać sobie sprawę z tego, jak wyglądał sam proces tworzenia, warunki pracy w warsztatach oraz jej organizacja, rola i pozycja artystów w starożytnym Egipcie.

W przeciwieństwie do sztuki greckiej — nie mówiąc już o czasach późniejszych, gdzie mamy do czynienia z wielkimi indywidualnościami twórczymi, których imiona przeszły do historii — w starożytnym Egipcie praca rzeźbiarza, malarza czy złotnika jest w zasadzie anonimowa. Nie było np. w zwyczaju sygnowanie dzieł sztuki własnym imieniem. W ciągu trzech tysięcy lat mamy bardzo niewiele sygnatur artystów, które w istocie nie mają nic wspólnego z tym, co dziś rozumiemy jako podpis twórcy. Inaczej bowiem było w starożytnej Grecji, gdzie nie tylko mistrz dłuta czy pędzla umieszczał (lub za niego umieszczano) własne imię na utworze, jak to np. miało miejsce na bazach posągów, ale gdzie nawet garncarz wykonujący naczynie lub rysownik, który je zdobił, podpisywał je swoim imieniem. Taka sygnatura podnosiła niewątpliwie i cenę dzieła, potwierdzając fakt, że np. dana waza wyszła z takiego a nie innego warsztatu.

W Egipcie rzecz ma się zupełnie inaczej. Zachowało się niewiele podpisów, które sprowadzają się do dwóch grup: portretowej lub tzw. marginesowej. Tak np.: dekorator wnętrza w grobowcu starał się przemycić swoje imię lub portret sądząc, że w ten sposób utrwali w bezpiecznym miejscu przynajmniej tę ósmą część swojej osobowości. Inny znów zdobiąc grób zaznaczył, że „bynajmniej nie jest malarzem, któremu by jakiś przełożony mógł dawać rozkazy, lecz w świątyni Chnuma [w Esna] pisarzem o zręcznych palcach, którego sam arcykapłan osobiście sprowadził tu [do El-Kab] i który sam swym sercem kierował pracą". Tak, bo skrybowie pokpiwali sobie z lekka z pracy plastyków. Jeden z nich np. zaznacza, że nigdy nie widział rzeźbiarza ani złotnika, któremu by zlecono jakąś państwową misję, „lecz — powiada on -— widziałem brązownika-rzeźbiarza podczas pracy przy otworze jego pieca. Palce jego miały w sobie coś z krokodyla, cuchnął on więcej niż odpadki ryb" (papirus Salliera II, 4, 6).

Opiekunem wszystkich artystów i rzemieślników był Ptah, bóg memficki, a jego arcykapłan sprawował pieczę i rzeczywisty nadzór nad nimi. Sam piastował on zresztą tytuł „wielkiego mistrza sztuki" lub „przełożonego artystów". Spośród wielkiej rzeszy tego rodzaju pracowników, jednostki najzdolniejsze potrafiły się jednak wybić i zająć stanowisko „naczelnika rzemieślników" lub „naczelnego" rzeźbiarza, malarza czy złotnika. Istniały też organizacje zawodowe egipskiej braci artystycznej na podobieństwo średniowiecznego cechu.

Artysta egipski zawsze czuł się członkiem pewnej gildii, jakiegoś zespołu. Zachowała się szczegółowa nomenklatura pojedynczych pracowników w grupie czy w warsztacie rzeźbiarskim, która rzuca ciekawe światło na charakter zespołowy pracy artystycznej w Egipcie. Był więc specjalista od kreślenia konturów, inny od pracy w gipsie, inną również wśród nich pozycję zajmował ten, który wytwarzał gips; inny ciął kamienie, inny rzeźbił relief, a inny sta-



16. Polerowanie granitowego posągu

tuy, inny je cyzelował, inny polerował posąg (rys. 16), a inny dekorował ściany świątyń itp. Podobnie np. przedstawiała się specjalizacja w dziedzinie złotnictwa, gdzie mamy oddzielną kategorię pracowników zajmujących się płukaniem metalu, innych od wytapiania, inni znów wykuwali metal; odmienną specjalizację stanowi rytownik w metalu, odmienną — złotnik wykańczający pracę, kto inny szlifuje szlachetne kamienie, kto inny zajmuje się wykonywaniem emalii; od łączenia poszczególnych części w jeden naszyjnik jest też odrębny specjalista. Nie było więc w zasadzie jednego artysty, który by dzieło wykonywał sam od początku do końca.

Atelier artystyczne istniały przy skarbcu królewskim lub przy świątyniach. Niekiedy umiejętności przechodziły z ojca na syna, np. tytuł „naczelnika malarzy Amona" przez siedem generacji znajduje się w jednej rodzinie. Wszystko więc sprzyjało w Egipcie temu, aby w miejsce indywidualności artystycznych wytworzyć daleko idącą specjalizację zawodową oraz pewną kastowość tego zawodu.

Ale w hierarchii społecznej rzeźbiarz, malarz czy złotnik zajmował stanowisko o wiele niższe od skryby. W starożytnym Egipcie artysta jest rzemieślnikiem, tak jak cieśla, piekarz, tkacz, krawiec czy pracz. Niewątpliwie rzemieślnicy ci zajmowali w hierarchii trzeciej grupy społecznej, tj. ludzi pracujących fizycznie, najwyższe miejsce, cenieni byli o wiele więcej niż chłopi pracujący na roli, rybacy czy pasterze. Ale artystę uważano wyłącznie za rzemieślnika.

Pod tym względem zresztą stanowisko artystów w Egipcie nie różniło się na ogół od pozycji, jaką zajmowali oni w starożytnej Grecji. Do wyjątków zupełnych należą takie postacie rzeźbiarzy jak Fidiasz, czy malarzy jak Zeuksis i Apelles, którzy potrafili sobie wyrobić zupełnie niezwykłe stanowisko w społeczeństwie. Rzeźbiarzy i malarzy uważano i traktowano tak jak rzemieślników *(banausoi),* tj. ludzi, którzy zarabiają na życie pracą swych rąk.

Zupełnie odmienna natomiast była społeczna pozycja architektów. Ci należeli do wyższej, urzędniczej klasy społecznej, ale o nich będziemy mówili później.

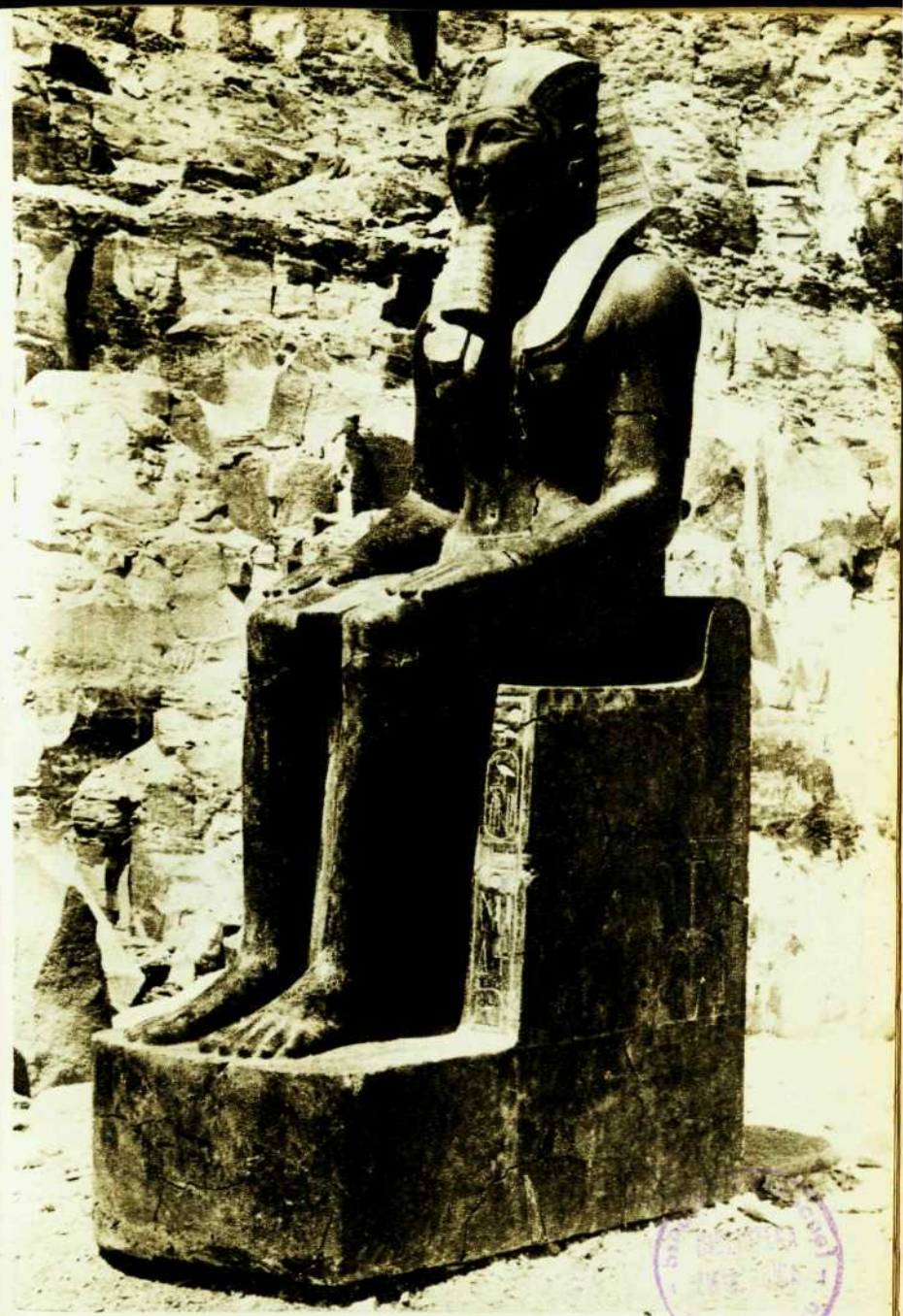
To, co dotychczas było powiedziane o zasadach przedstawiania postaci ludzkiej w sztuce egipskiej, nie wyczerpuje istoty samego kanonu. Ma on bowiem zakres znacznie szerszy, wychodzący poza schemat rysunku postaci na płaszczyźnie: sięgając o wiele głębiej niż same proporcje i praktyczne zastosowania przy przenoszeniu usankcjonowanych we wzorach figur oraz scen na dowolnych rozmiarów kompozycje malarskie lub reliefowe.

Pełne zasady kanonu obowiązywały artystę w przedstawianiu klasy rządzącej, tj. bogów, władców i najwyższych dostojników państwowych (nie-

kiedy tylko takich, w których żyłach płynęła krew królewska). Ludzie sprawujący władzę byli przedstawiani w malarstwie, płaskorzeźbie i rzeźbie statuarycznej w pozycji hieratycznej: kroczącej lub siedzącej. W takiej postawie ukazywali się oni publicznie i praktycznie nikt z ludzi w tym okresie nie mógł sobie inaczej króla wyobrazić; nigdy go inaczej nie widział, jak tylko z oddali. Król był bogiem, żywym Horusem. Jego boskie ciało musiało więc być przedstawione w „bezczasowej młodości". Nikt zresztą z ludu patrząc na faraona z odpowiedniego dystansu nie mógł dojrzeć niedostatków anatomicznej budowy jego ciała, przykrytego najczęściej nad piersiami dużym, szerokim naszyjnikiem.

Natomiast rysy twarzy panującego stanowiły dla każdego znajomy obraz. Wizerunki króla w portretowych posągach władcy były dostępne każdemu w świątyniach. Rzecz zrozumiała, że chodziło tu o portret oficjalny, tj. taki wizerunek człowieka, który oddaje najbardziej charakterystyczne rysy jego twarzy bez uwzględnienia głębi uczuć lub chwilowego nastroju osoby portretowanej. Taki zresztą typ portretu oficjalnego był stosowany na przestrzeni wieków w sztuce oficjalnej, państwowej i często do dziś mamy z nim do czynienia (np. oficjalne portrety królowej angielskiej Elżbiety II, znane nam choćby ze znaczków pocztowych). W portrecie oficjalnym artysta nie analizuje, lecz syntetyzuje charakterystyczne rysy twarzy. W egipskim portrecie Starego Państwa spotykamy się więc z tzw. portretem syntetycznym.

Dla przykładu popatrzmy na diorytowy posąg króla Chefrena przedstawiający władcę siedzącego na tronie, z Horusem obejmującym skrzydłami klaft



69. Granitowy posąg króla Totmesa III. XVIII dynastia^

70. Fragment procesji pogrzebowej. XVIII dynastU

71. Grupa płaczek. XVIII dynastia

72. Cieśle przy pracy. XVIII dynastia

73. Wezyr Ramose z małżonką. XVIII dynastia

74. Murzyni przynoszący dary. XVIII' dynastia

na jego głowie (ii. 28). Ręce faraona spoczywają na udach. Drugą dopuszczalną w kanonie Starego Państwa pozycję ciała króla znajdujemy np. w posągu Mykerynosa pomiędzy boginią Hathor, stojącą po jego prawej stronie, i kobietą personifikującą nom kynopolitański (ii. 29). Faraon przedstawiony jest w postawie kroczącej; ręce o zaciśniętych pięściach opuszczone wzdłuż idealizowanego ciała w bezczasowej młodości, natomiast głowa jego (uwieńczona koroną Górnego Egiptu), podobnie jak i głowa Chefrena, jest typowym portretem syntetycznym. Wśród pomników władców Starego Państwa należy wspomnieć też wielki posąg faraona Pepi I i mniejszy, jego syna Mernere (oba znajdują się w Muzeum Egipskim w Kairze) z trybowanych blach miedzi, nitowanych gwoździami z tegoż metalu, na rdzeniu z drewna. Technikę odlewu znano już w Starym Państwie, ale miała ona zastosowanie tylko w plastyce mniejszych rozmiarów.

Do najciekawszych rzeźb tego typu należą posągi księcia Rahotepa i jego żony imieniem Nofret (Muzeum w Kairze). Wykonane one są z wapienia polichromowanego. Ciało mężczyzny malowane jest w kolorze ciemnoceglastym, zaś jego żony w barwie żółtej (ii. 31).

Jeśli jednak chodzi o drugą warstwę społeczną, tj. szerokie rzesze urzędników, których zadaniem było nie sprawowanie, lecz wykonywanie władzy — tych ludzie prości mogli już dojrzeć z bliska. Do gubernatora prowincji — nomarchy, i biedakowi udawało się czasem dotrzeć z petycją. Z wójtem na wsi każdy mógł zetknąć się bezpośrednio nieomal codziennie. Na charakterystyczną sylwetę takiego dostojnika składały się więc nie tylko rysy twarzy, ale także jego fizyczna budowa ze wszyst-

kimi defektami anatomii. W przedstawianiu więc drugiej klasy społeczeństwa obowiązywały nadal te cechy kanonu, które miały świadczyć o jego społecznym stanowisku, tzn. pozycja hieratyczna krocząca lub siedząca; natomiast ciało jego było przedstawiane już nie w „bezczasowej młodości", ale w sposób realistyczny, odpowiadający istotnym cechom człowieka.

Bardzo charakterystycznym posągiem należącym do tej grupy jest siedząca postać wysokiego dostojnika z czasów IV dynastii, księcia Hemona (znajduje się w zbiorach Muzeum w Hildesheim, ii. 30). Jest to typowy przykład portretu osobnika z awansu społecznego, który doszedł w hierarchii do wysokiego stanowiska. Ale ponieważ nie był on księciem krwi, więc ciało jego artysta przedstawił w sposób realistyczny, podkreślając fałdy tłuszczu tułowia. Na jednym z reliefów pomniejszy dygnitarz przedstawiony jest z opadającymi piersiami, tłustym, obwisłym brzuchem i grubymi nogami, ale w pełnej dostojeństwa postawie hieratycznej, z laską (ii. 37). Do najcenniejszych i najbardziej znanych należy tu rzeźba w drewnie wójta, tzw. *Szeich el beled* (ii. 38). Pyknik o pełnych policzkach i uśmiechniętym obliczu, z wydatnym brzuchem, kroczy hieratycznie, jak przystało na przedstawiciela władzy.

Powtórzmy więc, na czym polegała różnica w przedstawianiu postaci I i II grupy, władców i urzędników, sprawujących władzę i wykonawców woli królewskiej. Jedynie na odmiennym modelowaniu ciała. W grupie I obowiązywał schemat „bezczasowej młodości". Ciało dostojników z awansu społecznego lub urzędników modelowane było realistycznie.

Wspominaliśmy już niejednokrotnie o wyjątkowej pozycji, jaką zajmował pisarz w społeczeństwie egipskim. Zawód kwalifikował go do tego, aby uważano go za przedstawiciela drugiej grupy społecznej, jakkolwiek nie wykonywał władzy (chyba że zajmował stanowisko „naczelnika" wśród pisarzy). Ale jednak spełniane przezeń czynności związane były bądź co bądź z pracą rąk, dlatego w sztuce egipskiej znajdujemy odbicie tej dwoistości charakteru działalności pisarza. Może on być przedstawiany w hieratycznej pozycji kroczącej, odrzutowanej na płaszczyznę według wszelkich prawideł kanonu, dzierżąc w dłoni przybory pisarskie jako symbol swej funkcji. Tak przedstawiony jest np. Hesire na drewnianym reliefie pochodzącym z jego grobowca w Sakkara (ii. 34). W tym przypadku chodzi jednak o pisarza pełniącego funkcje kierownicze, w prawej ręce trzyma on bowiem rodzaj berła, w lewej zaś — prócz kałamarza i przyborów do pisania — długą laskę. W rzeźbie statuarycznej bywa on natomiast przedstawiany w drugim swoim aspekcie, tj. pisarza podczas wykonywania swych funkcji: w pozycji siedzącej z podkurczonymi nogami, ze zwojem papirusu rozwiniętym na kolanach. Skryba wyobrażony w pozycji, w której pracuje, należy w istocie do trzeciej grupy społecznej, tj. ludzi parających się pracą rąk. Tak przedstawiony jest on w słynnym posągu z czasów V dynastii (ii. 32).

Szczególna i wybitna rola, jaką odgrywali pisarze w społeczeństwie egipskim, doprowadziła do tego, że w rzeźbie postać siedzącego skryby urosła z czasem do swoistego schematu kompozycyjnego, stwarzając coś w rodzaju specjalnego kanonu postaci pisarza w sztuce. Dochodzi do tego, że sama

postać siedząca zostanie, używając nowoczesnego określenia, „skubizowana". Z sześcianu pokrytego inskrypcjami wyrastać będzie tylko głowa. Ten schemat postaci został już zastosowany w okresie Starego Państwa, jak świadczy o tym znaleziona przez nas w Edfu statuetka pisarza imieniem Ib z okresu VI dynastii, dziś znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie (ii. 36). W okresie Nowego Państwa ten częściowo już abstrakcyjny schemat postaci pisarza święcić będzie prawdziwe triumfy.

I wreszcie dochodzimy do trzeciej grupy, odpowiadającej wyobrażeniom w sztuce ludzi pracy. Jeśli chodzi o relief czy malarstwo, to raz przyjęty ogólny schemat profilu dla postaci ludzkiej musiał być i tu zachowany. Natomiast nie obowiązywały już żadne przepisy związane z zachowaniem takiej czy innej pozycji ciała. Człowieka pracującego należało tak przedstawić w sztuce, ażeby jasną i czytelną była czynność wykonywana przez niego. Nie on był bowiem ważny, lecz tylko i wyłącznie jego praca. Widzimy więc na wspaniałych reliefach mastab z IV i V dynastii w Sakkara szeregi rolników, żniwiarzy, pasterzy i rzemieślników zajętych pracą na roli lub na folwarkach, w magazynach i warsztatach. Do nich należą też rybacy lub cieśle budujący łodzie, ale także muzykanci, tancerze i tancerki. W zabytkach tych mamy niezmiernie szerokie i dokładne odbicie życia wielkich rzesz ludności w starożytnym Egipcie (ii. 39—42). Przyjrzawszy się bliżej tym utworom przekonamy się, że w ukazywaniu ludzi tych podczas wykonywania różnych czynności, a więc w rozmaitych pozycjach ciała, nie obowiązywała nawet tak bardzo, jak by się wydawało, sztywna zasada frontalności barków. Ale może dzięki temu, dzięki owej swobodzie, jaką pozostawiano artyście w komponowaniu w tym przypadku figury ludzkiej, sceny te tchną potężną siłą wyrazu, głębokim realizmem. Czyż **nie** przejmującym jest widok robotnika uginającego się pod ciężką wiązką papirusów?

Do najciekawszych i najbardziej cenionych zabytków należą rzeźby i statuetki wykute z wapienia i polichromowane, przedstawiające ludzi przy zajęciach domowych, np. kobietę przy żarnach lub piwowara, świetnie uchwycone w ruchu i pełne realizmu (ii. 33, 35). Dawniej w klasyfikacji plastyki egipskiej określano tę grupę przedstawień ludzi pracy fizycznej jako „rzeźbę małą" — w przeciwstawieniu do „rzeźby wielkiej", wyobrażającej wielmożów, władców i bogów. Takie rozróżnienie wydaje nam się niesłuszne, ponieważ ta druga kategoria przedstawień plastycznych bywa też niekiedy niewielkich rozmiarów. Również podział na rzeźbę oficjalną i nieoficjalną nie może mieć tu zastosowania. Do jakiej bowiem wówczas kategorii moglibyśmy zaliczyć np. posąg wójta? Wyobrażenia zaś pracy człowieka występują w zespołach najbardziej oficjalnych reprezentacji artystycznych, np. na reliefach świątyń, gdzie widzimy szeregi służby uginającej się pod ciężarem niesionych ofiar lub — jak to ma miejsce w świątyni królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari (por. ii. 94) — towarów przywiezionych z wyprawy do kraju Punt (ii. 91). Zresztą rozstrzygającą rzeczą w klasyfikacji sztuki nie może być tematyka przedstawień — choć i według tego kryterium przeprowadza się podział, ale dla innych celów (np. sceny batalistyczne, pejzaże, martwa natura itp.). Zasadniczym elementem zawsze będzie rodzaj i charakter kompozycji, szcze-

gólnie w sytuacji Egiptu, gdzie forma kompozycji wiąże się ściśle z określoną treścią społeczną.

Najlepiej uwydatnia się nam różnica w przedstawianiu postaci ludzkich w zależności od ich stanowiska społecznego, jeśli spojrzymy na relief ukazujący dostojnika imieniem Ti na łodzi, wśród służby zatrudnionej polowaniem (ii. 46). On sam znacznie wyższy od innych, stojący w pozie hieratycznej, wyobrażony jest zgodnie z wszystkimi obowiązującymi regułami kanonu. Jego pomocnicy, każdy w innym układzie kompozycyjnym, w zależności od pełnionej czynności, tworzą scenę niezwykle wyrazistą w treści i formie.

Na specjalną uwagę zasługuje nadzwyczaj precyzyjny sposób przedstawiania zwierząt, doskonale uchwyconych w ruchu. Do takich należą np. wspomniany wyżej relief lub malowidła gęsi z grobowca w Medum, obecnie w Muzeum Egipskim w Kairze (ii. 48).

Realizm sztuki egipskiej posiada zdecydowanie rodzimy charakter i z tego względu jest zjawiskiem niepowtarzalnym. Rodzimość jego tkwi w tym, że stanowi odbicie specyficznej przyrody kraju, związanego z nią stałego rytmu pracy w ramach pewnego długiego okresu dziejowego, w którym postęp techniczny jest niezauważalny. Egipcjanie mieli religię, która dla innych ludów była niezrozumiała, ich szaty i narzędzia nie ulegały nieomal zmianom przez tysiące lat. Osiągnęli bardzo szybko pewien wysoki poziom cywilizacyjny, ale później nie posuwali się naprzód. Nil był ścisłym regulatorem ich życia; bogowie też byli z Nilem związani.

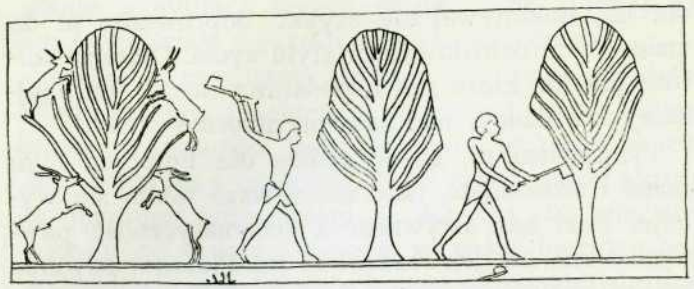
Jakże inaczej potoczyły się dzieje w Grecji, gdzie postęp kultury, nauki i techniki od epoki archaicznej do hellenistycznej, a więc na przestrzeni kilku-

set lat, dokonywał się szybko doprowadzając do zmian form ustrojowych i stylu życia. Dlatego kultura grecka, która stoi u podstawy naszej, europejskiej cywilizacji, jest nam niezmiernie bliska.

Tymczasem to, co w sztuce dla Egipcjan było jasne i zrozumiałe, nam nie zawsze takim się wydaje. Razi nas sztywność i schematyczność pewnych form, tak jak raziła ona już Platona; powiada on, że w Egipcie żaden z artystów, którego zadaniem jest przedstawić jakąś figurę, nie ma prawa wymyślić najmniejszej rzeczy niezgodnej z tradycją. Staraliśmy się jednak wyjaśnić, że właśnie to było zgodne z podówczas panującymi warunkami życia, że wskutek wypracowania schematów sztuka odpowiadała ówczesnym potrzebom, a dzięki swej czytelności mogła być adresowana do najszerszych rzesz- odbiorców.

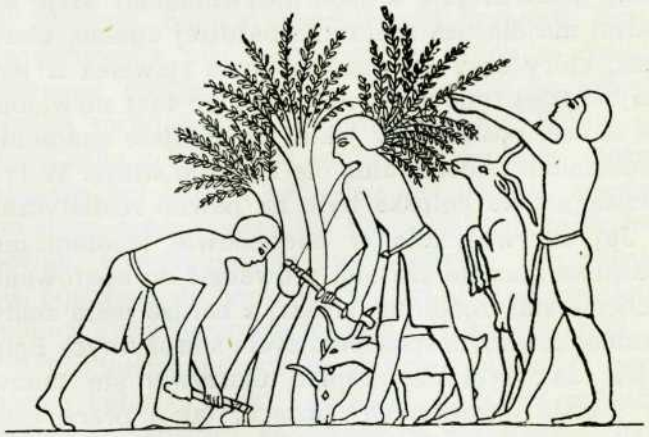
Potrafimy dziś względnie dobrze odróżnić kategorie estetyczne naturalizmu od realizmu. Pod naturalizmem rozumiemy jakiś przypadkowy, krótkotrwały moment w otaczającym nas świecie, utrwalony przez artystę w jego indywidualnej wizji. Realizm ma dla nas znaczenie bardziej ogólne, kierunek, który dąży do przedstawienia zjawiska w jego najbardziej typowej formie, a więc fakt utrwalony w sztuce, posiadający jakieś ogólniejsze znaczenie, zrozumiałe i odczuwalne dla każdego widza. W tym sensie sztuka egipska była na pewno realistyczna.

Jej aktywna rola w nadbudowie ideologicznej państwa musiała czasami prowadzić do operowania schematami, zgodnymi zresztą z bardzo mało zindywidualizowanym sposobem życia starożytnych Egipcjan. Jak król czy kapłan ukazywał się ludowi w „ściśle określonych" pozach, tak i praca człowieka sprowadzała się praktycznie do ściśle okre-



17. Scena ścinania drzewa. Stare Państwo

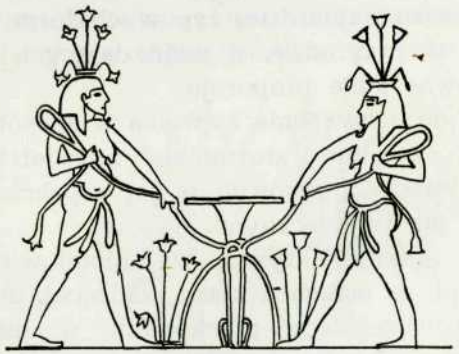
słonych ruchów, odpowiednich dla pewnych czynności. Spójrzmy dziś na robotnika pracującego w fabryce przy produkcji taśmowej — wykonuje on ograniczoną i stale powtarzającą się ilość ruchów; tak samo widok robotnika egipskiego, zatrudnionego np. przy ścinaniu drzewa lub zarzynaniu bydła, sprowadzał się do zaobserwowania przez artystę kilku zasadniczych, wykonywanych przez niego gestów. Do tego dodajmy charakterystyczne dla ludzi Wschodu (w naszym rozumieniu dość teatralne) gesty i, jak widzieliśmy na przykładzie artystów, daleko posuniętą specjalizację w każdym zawodzie. Teraz może dopiero zrozumiałym stanie się dla nas fakt, że w przedstawianiu pewnych scen artyści posługiwali się ustalonymi schematami kompozycyjnymi. Będą się one więc powtarzać; ale nie zawsze i nie we wszystkich epokach sztuki egipskiej schematy będą identyczne. Inaczej np. wygląda scena przedstawiająca drwali w Starym Państwie, odmiennie zaś w schemacie wypracowanym dla Średniego Państwa (rys. 17, 18).



18. Scena ścinania drzewa. Średnie Państwo

Gdyby chodziło o to, aby wszystko, co tu powiedziano o kanonie na tle rzeźby i malarstwa Starego Państwa, ująć w jakąś definicję, moglibyśmy rzecz sprowadzić do pięciu podstawowych punktów.

1. Kanon w plastyce pojawia się jako zjawisko ściśle uwarunkowane historycznie, o charakterze rodzimym.
2. Jest wynikiem dłuższego procesu obserwacji i doświadczeń prowadzących do ustalenia w sztuce obrazu najbardziej typowych form spotykanych w przyrodzie, a więc dających się ująć w pewne stałe proporcje.
3. Dąży do uchwycenia zjawiska w sposób najbardziej „czytelnie i zrozumiale" odzwierciedlający rzeczywistość, zarówno w jej aspekcie wizualnym, jak i społecznym.
4. Pełni funkcję aktywną w nadbudowie ideologicznej, na usługach klasy rządzącej, utrwalając w społeczeństwie przekonanie o słuszności i trwałości układu sił społecznych, między innymi przez gloryfikację majestatu boga i władcy.
5. Stanowi jeden z najistotniejszych warunków warsztatowej pracy zespołowej, przeciętnie wysokiego poziomu produkcji i artystycznego mistrzostwa.



IX

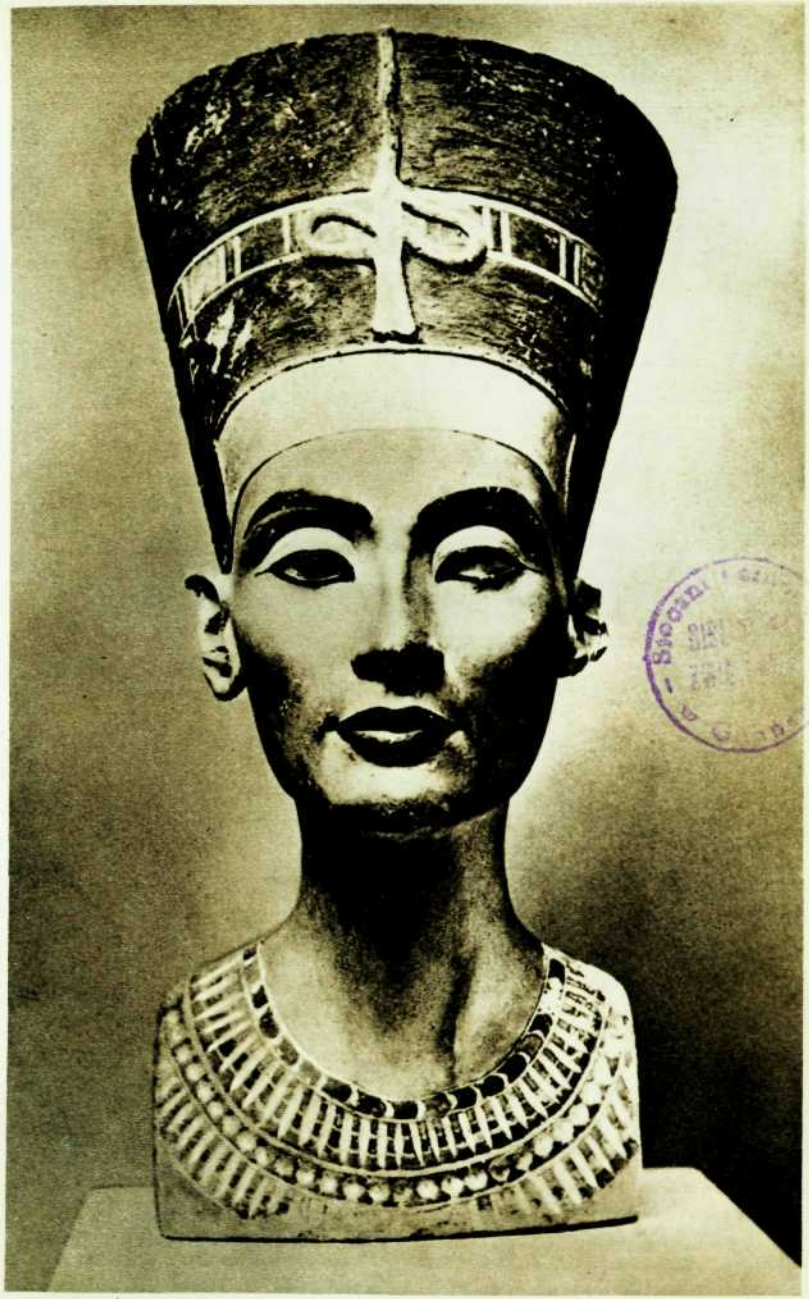
PO ZAĆMIENIU SŁOŃCA

Upadek sztuki w Okresie Przejściowym i Odrodzenie w epoce Średniego Państwa

Rozbicie kraju i wojny domowe nie sprzyjają sztuce. Co odkryliśmy w Edfu? Konkubiny w katakumbach. Sztuka odradza się w Średnim Państwie. Fortece bronią dostępu. Piramida na dachu świątyni. Już tylko z cegły buduje się piramidy! Labirynt. Skromne przybytki bogów. Nomarchowie kują groby w skałach. Co to jest kapitel hatorycki i filar ozyriacki? Faraon buduje miasto dla robotników. Północ i Południe rzeźbią odmiennie. Król biegnie przed bogiem. Biżuteria księżniczki. Portret zatroskanego faraona. Hyksosi nie niszczą sztuki

Rewolucja społeczna, walki między nomarchami i rozbicie jedności państwowej sprowadziły, jak wspomnieliśmy już, ogólne zubożenie ludności. Gubernatorów małych powiatów nie stać było na wspaniałe grobowce zdobione reliefami ani też na sarkofagi kamienne, nie mówiąc już o monumentalnych pomnikach — chowani byli po prostu w drewnianych trumnach. Zresztą nie udało im się zdobyć tego autorytetu w podległych sobie warstwach ludności, jaki posiadał faraon władający całym krajem.

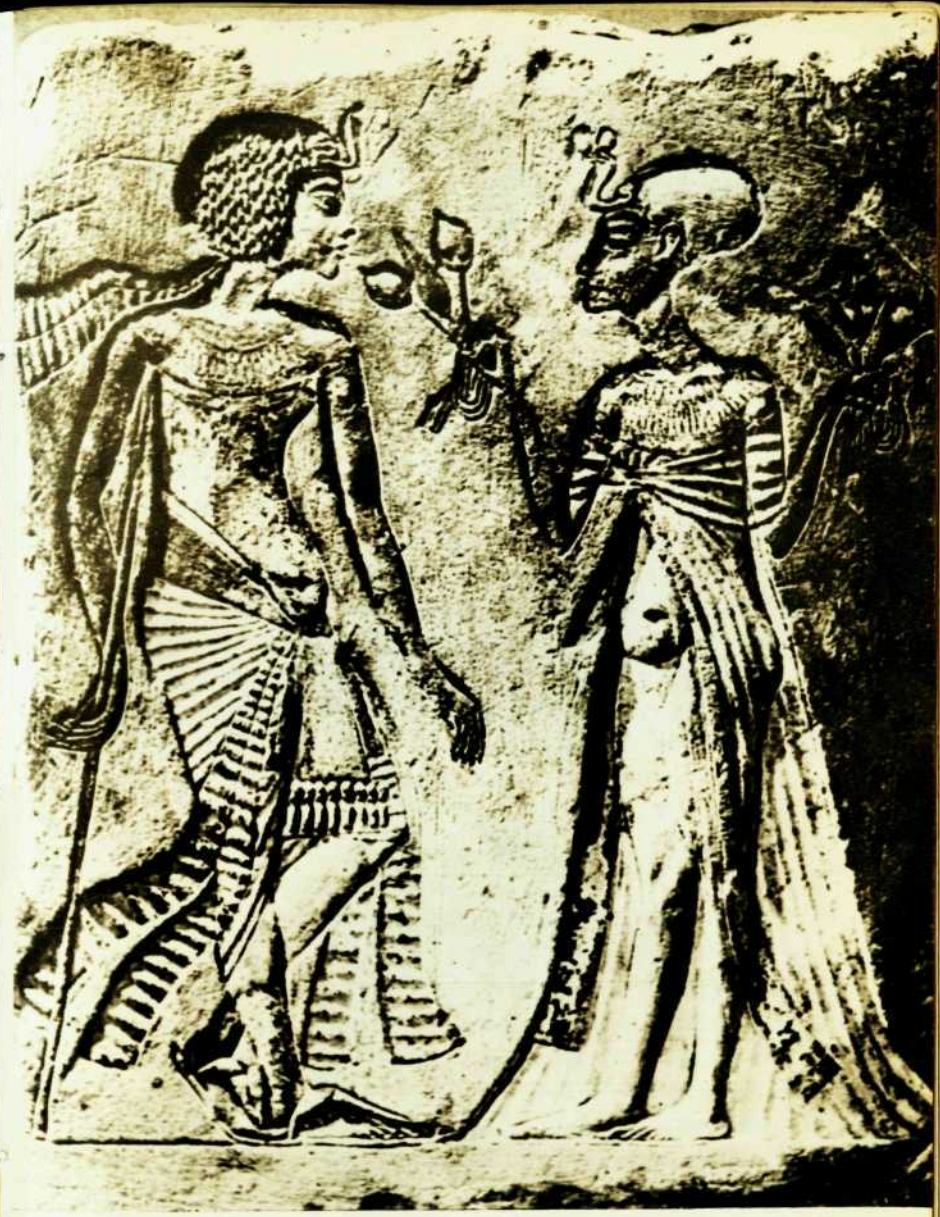
Były to czasy niespokojne ustawicznych walk wewnętrznych, a na południu zagrożenia najazdami ludów koczowniczych z pustyni i plemion nubijskich. Podczas naszych wykopalisk, prowadzonych jeszcze przed wojną (1936—1939) w Edfu (Górny Egipt), dokonaliśmy ciekawego odkrycia ilustrującego zagrożenie Egiptu przed czterema tysiącami lat. Nekropolę mastab dostojników VI dynastii, a więc miasta zmarłych, których wiekuistego spokoju nie należało zakłócać, nie zawahano się przebudować w owym czasie na twierdzę. Murami z cegieł wypełniono po prostu miejsca pomiędzy mastabami, tworząc jednolity i zwarty system fortyfikacyjny.



75. Polichromowany portret królowej Nefertiti. XVIII' dynastia

76. Córki Echnatona. XVIII dynastia

77. Echnaton z żona i córkami. XVIII dynastia



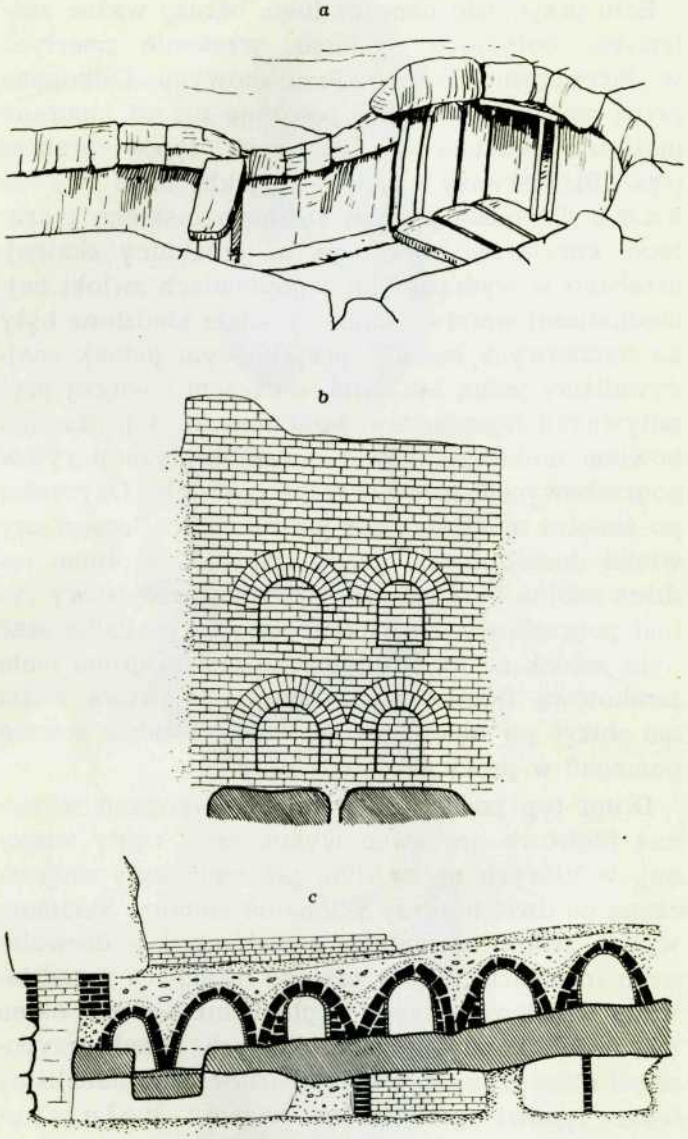
78. Książę Smenkare z żoną. XVIII dynastia

Biblioteka Gdańska

79. Posąg króla Amenhotepa IV — Echnatona. XVIII dynastia

Edfu przyniosło nam też inne, bardzo ważne znaleziska, dotyczące systemu grzebania zmarłych w Pierwszym Okresie Przejściowym. Odkopane przez nas cmentarzysko, położone tuż za „murami mastab", składało się z trzech typów grobów (rys. 19). Pierwszy z nich — to jakby małe „katakumby", gdzie po obu stronach niskiego i krętego korytarza, wykutego w próchnicy skalnej, grzebano w wydrążonych zagłębieniach zwłoki najbiedniejszej warstwy ludności. Ciała kładzione były na trzcinowych matach, przy każdym jednak znajdywaliśmy jedną lub dwie, a czasem i więcej prymitywnych figurek, tzw. konkubin (ii. 45). Słusznie bowiem niektórzy mówią o demokratyzacji rytów pogrzebowych, która wówczas nastąpiła. Ozyrysem po śmierci mógł stać się już nie tylko faraon czy wielki dostojnik, ale każdy człowiek, któremu rodzina zdolna była zapewnić pewien przepisowy rytuał pogrzebowy. Najbiedniejszego wyrobnika stać było jednak na to, aby włożono mu do grobu małą terakotową figurkę nagiej niewiasty, która miała mu służyć po śmierci za nałożnicę, a także pewnie pomagać w pracy jako *uszebti*.

Drugi typ pochówku stanowiły wkopane w ziemię piętrowe grobowce wykonane z cegły suszonej, w których na każdym poziomie były umieszczone po dwie lub trzy sklepione komory. Składano w nich zwłoki na matach, a niekiedy i w drewnianych trumnach. Fasada takiego grobowca przedstawiała widok założonych cegłami łukowatych okien na dwóch kondygnacjach, których układ przypominał nisze rzymskich kolumbariów. Stąd nadaliśmy temu typowi grobowców nazwę „kolumbariów". Jest bardzo prawdopodobne, że mamy tu do czynienia z grobami rodzinnymi średniozamożnej



19. Trzy typy grobów Pierwszego Okresu Przejściowego w Edfu. Rekonstrukcje: a — „katakumby"; *b* — „kolumbaria"; c — groby sklepione z końca Okresu

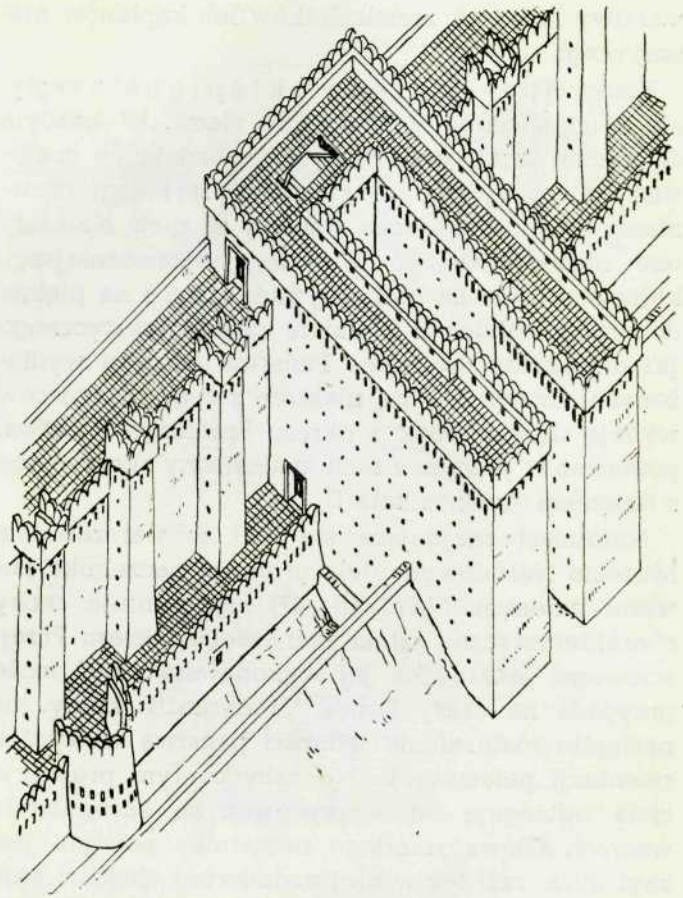
warstwy ludności, rzemieślników lub kapłanów niższej rangi.

Trzeci typ — to groby sklepione z cegły, ale zbudowane na powierzchni ziemi. W każdym sklepieniu znajdowały się trzy (ozdobione malowanymi lub rytymi inskrypcjami) sarkofagi drewniane: dwa u dołu, jeden wsparty na nich. Należały one niewątpliwie do warstwy najzamożniejszej, którą stać było na budowlę nadziemną i na piękną dekorację solidnych trumien, charakterystycznego już dla okresu Średniego Państwa, kształtu wydłużonych skrzyń. Zresztą niektóre z tych grobowców wydają się pochodzić z okresu Średniego Państwa, ponieważ w jednym z nich znaleźliśmy skarabeusza z imieniem Amenemhata II.

Natomiast znajdująca się dziś w warszawskim Muzeum Narodowym stela grobowa naczelnika powiatu imieniem Nefer (ii. 47) reprezentuje cechy charakterystyczne sztuki Pierwszego Okresu Przejściowego, jakkolwiek jej wykonawstwo być może przypada na czasY końca VI dynastii, kiedy już nastąpiło rozluźnienie jedności państwa w wyniku rewolucji pałacowych. Na zabytku tym proporcje ciała odbiegają od wypracowanych skrupulatnie wzorów. Głowa zmarłego naczelnika powiatu jest zbyt duża, razi też w niej nadmiernej długości oko. To samo dotyczyć może lewej dłoni, trzymającej naczynie. Mamy tu więc do czynienia z pewnym rozluźnieniem prawideł kompozycyjnych i niewątpliwym upadkiem jakości wykonania.

Za najbardziej charakterystyczne dzieła sztuki tego okresu, wykonywane dla wielmożów, należy uważać niewątpliwie tzw. modele; niesłusznie zresztą nadano im tę nazwę, gdyż chodzi tu o grupy figuralne niedużych rozmiarów, wykonywane

BIBLIOTEKA



20. Forteca w Buhen. Średnie Państwo. Rekonstrukcja

w drewnie i malowane, wkładane do grobów książęcych. Do najciekawszych należą szeregi żołnierzy maszerujących z bronią w ręku (ii. 44).

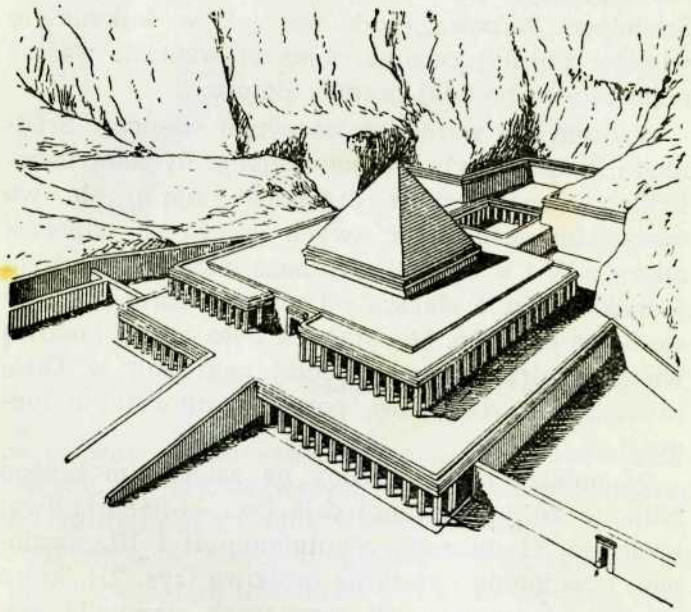
Sytuacja w sztuce ulega radykalnej zmianie od kiedy książętom tebańskim powiodło się kraj zjednoczyć ponownie. Zakładają nowe dynastie (XI i XII) w Tebach. Do najcharakterystyczniejszych

budowli tego czasu należą przede wszystkim fortyfikacje, które faraonowie Średniego Państwa budowali dla obrony kraju przed najazdami z zewnątrz, gdyż tylko okres długiego pokoju mógł wyprowadzić Egipt z ruiny gospodarczej i kulturalnej. Wspomnieliśmy już o wznoszeniu w tym czasie twierdz w pobliżu drugiej katarakty nilowej, mających chronić z jednej strony kraj od zbrojnych wypadów plemion nubijskich, z drugiej zaś ułatwiać penetrację kolonialną Egiptu na południe. Wiele tych budowli militarnych jak Semna, Mergissa i Buhen (rys. 20), stanowią zwarte kompozycyjnie zespoły architektoniczne. Przykładem może być forteca w Buhen, odkopana niedawno przez profesora Emery'ego z Londynu. Nie znaleziono natomiast śladu po słynnym murze obronnym, który władcy Średniego Państwa (podobnie jak w kilkanaście wieków później cesarze chińscy) wznieśli wzdłuż północno-wschodniej granicy Egiptu.

Wzorem dla wszelkich poczynań władców Średniego Państwa była wielka tradycja dynastii memfickich. Zapatrzeni w przeszłość starali się we wszystkim naśladować swych potężnych poprzedników z IV i V dynastii. Ich baza ekonomiczna była jednak znacznie słabsza od tej, na której opierało się Stare Państwo. Nie stać ich było już na budowę wielkich piramid na rozległej nekropoli w Giza, czym utwierdziliby swą potęgę i autorytet u ludności.

W pobliżu nowej stolicy na zachodnim brzegu Nilu, w kotlinie zwanej dziś Deir el-Bahari, dwaj królowie XI dynastii, Mentuhotep II i III, zbudowali oryginalną świątynię grobową (rys. 21), która w znacznie mniejszych rozmiarach stanowiła niejako syntezę zespołu grobowego piramid Starego

Państwa (por. rys. 7). Od Nilu wiodła długa droga do pustynnej kotliny i do kamiennej rampy obrzeżonej z obu stron sztucznie zaplantowanymi drzewami sykomory i tamaryszków, w których cieniu stały posągi króla. Rampa ta prowadziła na terasę wspartą na portykach, na której znajdowała się druga, mniejsza terasa (również na portykach) z perystylem otwartym z trzech stron. Tę drugą, wyższą konstrukcję wieńczyła masywna kamienna, lecz niewielkich rozmiarów, piramida. Za tą budowlą, wzniesioną na terasach, znajdował się podwórzec otoczony portykami, a za nim duża sala hypostylowa (kolumnowa), następnie *cella* z ołtarzem i wreszcie właściwe sanktuarium zawierające rzeźbę boga lub króla. Ta oto ciekawa budowla

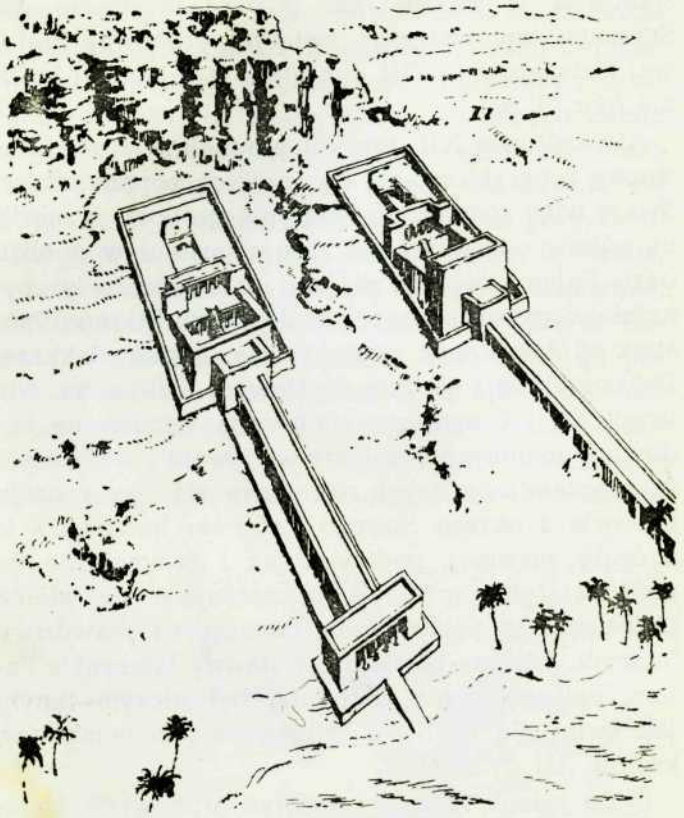


21. Świątynia Mentuhotepów w Deir el-Bahari. XI dynastia. Rekonstrukcja

stanowiła w kilkaset lat później inspirację dla Senmuta, budowniczego świątyni grobowej królowej Hatszepsut (XVIII dynastia), w tej samej kotlinie (por. ii. 94).

Ale królowie XII dynastii pragnęli jeszcze o następny krok zbliżyć się do wielkich poprzedników. Swoje więc piramidy i świątynie grobowe wznosili na północ od stolicy, na skraju pustyni w pobliżu oazy Fajum, tworząc niejako przedłużenie ku południowi pasma nekropol królewskich Starego Państwa od Abu Roasz, poprzez Giza, Abusir, Sakkara, Dahszur, Liszt i Medum do Hawara i El-Lahun. Nie mogli się już wówczas zdobyć na wznoszenie budowli kamiennych. Piramidy w Hawara i w El-Lahun są znacznie mniejszych rozmiarów niż tego rodzaju budowle z okresu Starego Państwa; budowano je z cegły suszonej, podobnie jak i przynależne do nich świątynie grobowe, odznaczające się wielką liczbą małych pomieszczeń, tworzących prawdziwy labirynt. Istotnie bowiem ów sławny labirynt z Fajum, opisany przez Herodota, był niczym innym jak świątynią grobową jednego z Amenemhatów, królów XII dynastii.

O ile jednak rozmiary świątyń grobowych wznoszonych z cegły suszonej są znaczne, o tyle świątynie poświęcone bogom i budowane z bloków kamienia są w tym czasie dużo mniejsze. Najlepiej zachowała się świątynia w Medinet Maadi, poświęcona przez Amenemhata III i IV bogini plonów imieniem Renenutet (ii. 49). Jest to mała budowla, założona na planie prostokąta, w której cofnięty portyk fasady głównej podtrzymują dwie kolumny imitujące wiązki papirusów. Wewnątrz znajduje się mała salka, rodzaj przedsionka i trzy kaplice na posągi bóstw.



22. Groby książąt Wahka i Ibu w Kau. Średnie Państwo. Rekonstrukcja

Ale nie tylko królowie tego okresu wpatrzeni byli w niedościgły dla nich wzór monumentalnej architektury Starego Państwa. Nawet pomniejsi książęta, nomarchowie na prowincjach starali się imitować założenia grobowe wielkich piramid. I tak np. dwaj książęta imieniem Wahka oraz trzeci, Ibu, gubernatorzy X nomu w Górnym Egipcie, wznieśli w miejscowości Kau na wschodnim brzegu Nilu

nieduże grobowce (rys. 22) stylem przypominające w ogólnej koncepcji założenia zespołów piramid w Giza. Nie chodzi, rzecz zrozumiała, o niewolnicze naśladownictwo w szczegółach, gdyż nie brak tu i bardzo oryginalnych, i pomysłowych rozwiązań. A więc nad Nilem — rodzaj portu w postaci bramy-portyku, zbudowanego na podwyższeniu, aby zabezpieczyć go przed wylewem. Stąd prowadził kryptoportyk do świątyni górnej, składającej się z kilku części, do których wchodziło się po schodach, gdyż każda następna znajdowała się na nieco wyższym poziomie. Zewnętrzne mury tylnego podwórca świątyni dochodziły niemal do samych skał wzgórza. Brak tutaj tylko końcowego akcentu, jaki stanowiła piramida. Ale właśnie zamiast piramid strome zbocza skał tworzyły harmonijne zamknięcie tego bardzo w swojej koncepcji architektonicznej ciekawego założenia.

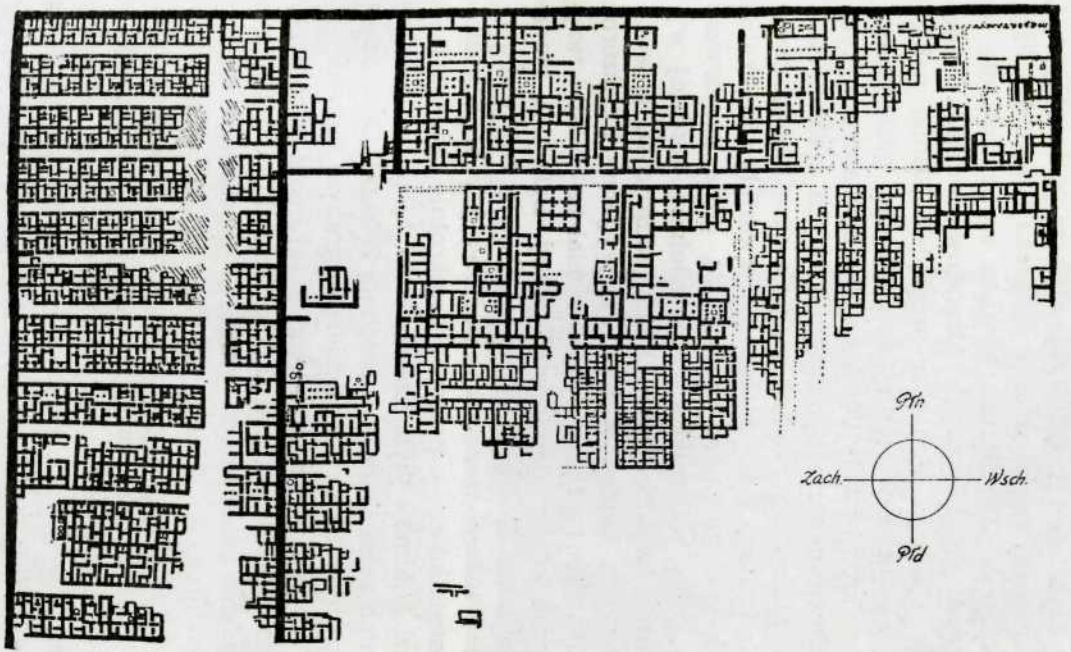
Oryginalnym niewątpliwie pomysłem budowli sepulkralnej były natomiast kute w skale groby wielmożów w Środkowym Egipcie: w Beni Hassan' (ii. 50), El-Berszech i Asiut, oraz na południu — w Asuanie. W połowie zbocza geblu wykute były w skale grobowce, do których prowadziły wąskie i bardzo strome rampy. Przedsionek stanowił portyk wsparty na kolumnach, które opracowywano z pozostawionych na miejscu elementów skały; ich lico wygładzone było w postaci wąskich, pionowych, stykających się ze sobą listew. Stąd nazwa tych kolumn: ,,protodoryckie", ponieważ wygląd ich przypominał kanelury (tj. żłobki) kolumny doryckiej. W innych grobach słupy te opracowane bywały na wzór kolumn tzw. lotosowych, wprowadzonych do architektury egipskiej jeszcze w czasach III dynastii przez Imhotepa. Za portykiem

znajdowało się wykute w skale pomieszczenie z niszą na posąg zmarłego. Również w ścianie skalnej wymodelowane były ślepe wrota, a w ich pobliżu znajdował się starannie zamaskowany szyb, prowadzący do właściwej komory grobowej.

Jak widzimy więc, typ grobowca skalnego, naśladujący w szczegółach mastabę, powstał w okresie Średniego Państwa jako miejsce pochówku wielmożów. Właściwe, ukryte i niedostępne wielkie grobowce skalne staną się dopiero w Nowym Państwie charakterystycznym miejscem wiecznego spoczynku faraonów.

Dodajmy jeszcze, że w okresie Średniego Państwa po raz pierwszy pojawia się nowy typ kapitelu, który zamiast stylizowanych liści palmy, papirusu czy lotosu zawiera z obu stron głowę bogini Hathor. Kapitel zwany h a t o r y c k i m (ii. 52) będzie święcić triumfy w architekturze egipskiej następnych okresów. Podobnie będzie z wprowadzoną w okresie Średniego Państwa po raz pierwszy formą f i l a r a o z y r i a c k i e g o (tzw. ozyriak), który stanowi figura Ozyrysa oparta o czworograniasty słup (ii. 53). W dekoracjach większych zespołów świątynnych pojawiają się teraz u bram granitowe posągi sfinksów wraz z parą obelisków, wysmukłego już kształtu i wyciętych z jednego bloku czerwonego granitu, o bokach pokrytych inskrypcjami. Szczyt obelisku zwykle obity jest wypolerowaną blachą metalową.

Kiedy Sezostris II przystąpił do wznoszenia piramidy na wzór swoich poprzedników również z XII dynastii, na skraju Fajum niedaleko miejscowości Kahun, kazał tam zbudować na pustyni wspomniane już osiedle dla robotników, rzemieślników i nadzoiców, zatrudnionych przy tych pracach. Budowano



23. Plan miasta Kahun. Średnie Państwo

je co prawda z cegły suszonej, ale ruiny zasypane przez suchy piasek pustyni, zachowały się względnie czytelnie i dzięki wykopaliskom posiadamy dziś plan dużej części miasta z okresu Średniego Państwa (rys. 23). Bardzo bowiem szybko osiedle to rozrosło się do sporych rozmiarów, zwartego zespołu miejskiego. Pod tym względem Kahun należy do wyjątków w starożytnym Egipcie, gdzie miasta częstokroć bywały dużymi aglomeracjami starszych budowli mieszkalnych, wznoszonych wzdłuż Nilu. Tu budowano według z góry określonego planu i stąd mamy jasny podział na: kwartały mieszkalne (założone na siatce prostokąta), gdzie znajdowały się domy robotników, oraz dzielnicę bardziej wytworną, w której mieszkania nadzorców, urzędników oraz kapłanów stanowią wygodne i obszerne wille. Zresztą i sam Sezostris miał tu czasami rezydować kontrolując postęp pracy. Dzielnica biedaków mieściła się na terenie zaledwie 240 m długości i 105 m szerokości, podczas gdy w dzielnicy dostojników — przeszło dwukrotnie większej — liczba domów była znacznie mniejsza, a niektóre z nich zajmowały powierzchnię 2700 m^2. Obie dzielnice były od siebie oddzielone grubym murem.

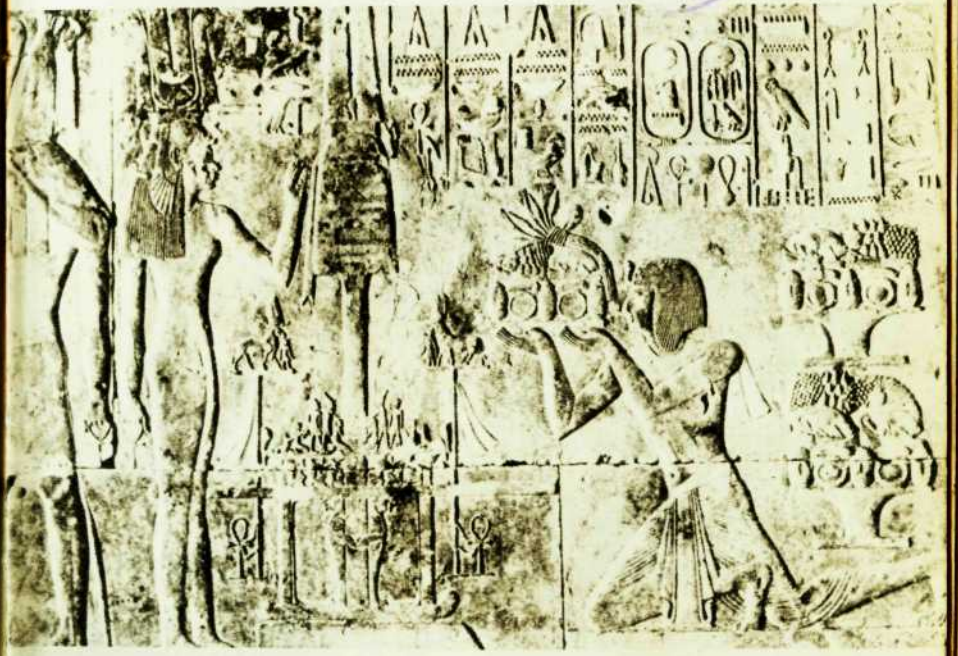
Wygląd niedużego domu z tej epoki zachowały nam terakotowe tzw. domki dusz, które wkładano czasami zmarłym do grobu. Z otoczonego murem podwórca, do którego przylegały izby mieszkalne, wiodły schody na piętro, do górnych pomieszczeń. W oknach znajdowały się kraty. Jeden z domków dusz, przywieziony przez nas z Edfu do Muzeum Narodowego w Warszawie, ucierpiał co prawda znacznie podczas wojny (górne piętro) ale i do dziś jeszcze zachował najcharakterystyczniejsze elementy skromnego prywatnego domostwa tego okre-

80. Ślepy harfista. XVIII dynastia

81. Służba niosąca ofiary. XVIII dynastia

82. Król Seti I składający ofiarę Ozyrysowi. XIX dynastia

83. Król Ramzes II w pokłonie przed bogiem. XIX dynastia



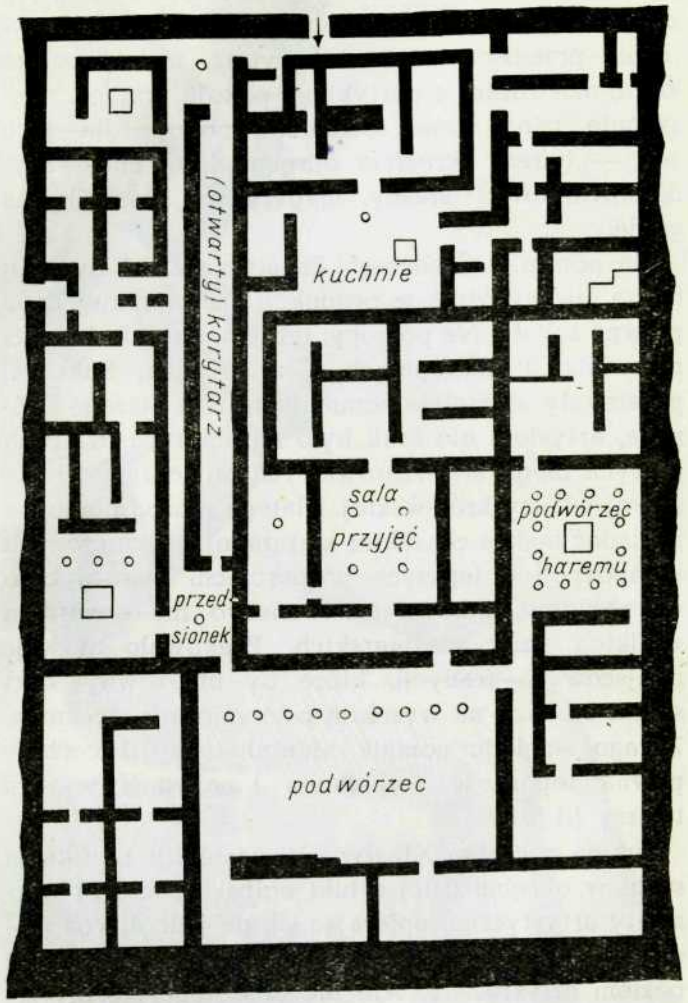
84. Król Seti I składający ofiarę Izydzie. XIX dynastia

85. Posąg króla Seti I uzurpowany przez Ramzesa II. XIX dynastia

su (ii. 43). Natomiast dom człowieka zamożnego (rys. 24) zawierał szereg pomieszczeń, niektóre z nich wsparte były na kolumnach. Można tu wyróżnić przedsionek, długi korytarz, rodzaj poczekalni, dziedziniec z portykiem, pokoje przyjęć, mieszkanie pana domu, oddzielne pokoje dla jego żon — harem, wreszcie odrębne izby mieszkalne domowników i służby, magazyny i zbiorniki na wodę.

Na początku Średniego Państwa, za XI dynastii dadzą się wyróżnić w produkcji rzeźbiarskiej dwie główne szkoły. Na północy, gdzie w rejonie Memfis na wielkich nekropolach (Giza, Abusir, Sakkara) przetrwały wspaniale pomniki i reliefy Starego Państwa, artystom nie brak było najlepszych dzieł, na których mogli się wzorować realizując zamówienie nowej władzy królewskiej. Dlatego rzeźba północna posiadać będzie charakter staranniej wykończonych kompozycji o lepszych proporcjach. Inaczej było na południu, gdzie Stare Państwo nie stworzyło wielkich dzieł rzeźbiarskich. Brakowało tu więc miejscowych tradycji, które by umożliwiły start sztuki od razu na wysokim poziomie artystycznym. Z tego względu pomnik Mentuhotepa III cechuje pewna toporność wykonania i naiwność wyrazu twarzy (ii. 51).

Już na początku XII dynastii następuje unifikacja stylu w obrębie całej sztuki egipskiej, której warsztaty artystyczne, opierając się na jednolitych modelach i wzorach, przywracają stosunkowo wysoki poziom artystyczny. Ale nie dość tego, że artyści usiłują doścignąć wartości sztuki Starego Państwa. W wielu przypadkach osiągają wyniki jeszcze doskonalsze, a przede wszystkim w opracowaniu szczegółów. Rysunki hieroglifów z tego czasu są



24. Plan zamożnego domu w Kahun. Średnie Państwo

bardziej precyzyjne aniżeli w Starym Państwie. To samo dotyczy płaskorzeźby, w której wówczas przeważa relief wklęsły. W przedstawieniach o charakterze oficjalnym dominować będzie emblemat połączenia Górnego i Dolnego Egiptu — scena wyobrażająca przewiązanie kręgosłupa roślinami symbolizującymi oba kraje (ii. 55). Zjawia się też nowa tematyka, która byłaby nie do pomyślenia w Starym Państwie z uwagi na równorzędne wówczas traktowanie postaci króla i bóstwa. Obecnie Sezostris I pozwoli się przedstawić w biegu rytualnym przed posągiem Mina (ii. 56).

W grobowcach malowidła będą większych rozmiarów, niż było to w zwyczaju epoki Starego Państwa. Dla niektórych ujęć tradycyjnych zostanie zmieniony schemat, np. scena ścinania drzew (por. rys. 17, 18). Kompozycja będzie bardziej zwarta, figury usytuowane na mniejszej przestrzeni. Wśród malowideł grobowych, szczególnie w Beni Hassan, spotkać można prawdziwe arcydzieła, jak np. scena tuczenia antylopy oryx (ii. 57) lub kot polujący w zaroślach papirusów i lotosów.

Złotnicy tego okresu mogą też się poszczycić rezultatami przewyższającymi znacznie precyzją i inwencją artystyczną wytwory ich wielkich poprzedników. Za przykład mogą tu posłużyć pektorały Sezostrisa II i jego córek, znalezione w Dahszur; odznaczają się one niezwykłą starannością wykonania emalii na złocie, a także pełnym lekkości i pomysłowości rozmieszczeniem symboliki religijnej w zawieszkach (ii. 58). Do najpiękniejszych dzieł jubilerskich tego czasu należy diadem księżniczki imieniem Chnumit; został on również znaleziony w Dahszur i znajduje się dziś w Muzeum Egipskim w Kairze.

W ceramice i naczyniach kamiennych przeważają formy bardziej przysadziste, nawiązujące do globularnych naczyń Starego Państwa.

Ale w sztuce tego okresu brak już wyrazu majestatycznego spokoju, który przebija ze wszystkich pomników Starego Państwa, stworzonych jakby naprawdę na wieczne trwanie. Czasem może się wydawać, że artyści Średniego Państwa nie byli już tak głęboko przekonani o niezniszczalności swoich dzieł. Nic zresztą dziwnego, skoro wiedzieli o tym, że od epoki wielkiej potęgi Cheopsa czy Chefrena dzielą ich czasy niepokoju, rewolucji, głodu, upadku państwa wraz z wszystkimi dawniej utrwalonymi wartościami.

Nurt pesymizmu, który — jak widzieliśmy — przebija w niektórych utworach literackich tego okresu, widoczny jest również w sztukach plastycznych. Należy do nich przede wszystkim portret Sezostrisa III (ii. 54), jednego z najwybitniejszych królów XII dynastii, którego panowanie obejmowało okres 35 lat. Modelunek głowy Sezostrisa pozwalałby przypuszczać, że artysta zrywa z obowiązującą w sztuce zasadą portretu syntetycznego. Patrzymy bowiem na oblicze poryte bruzdami, z podbitymi oczyma i opadającymi na nie ciężkimi powiekami. Portret przedstawia człowieka stroskanego, jakby rozczarowanego, o prawie melancholijnym spojrzeniu. Jak daleko jesteśmy w tym dziele od portretu Chefrena czy Mykerynosa! Czyżby artysta odważył się przedstawić w oficjalnym portrecie chwilowy nastrój i smutek zmęczonego króla. Tak chyba nie jest, gdyż w tym przypadku mamy do czynienia nie z jednym z wizerunków faraona, lecz z typem jego portretu, powtarzanym w wielu posągach. Wygląda na to, że stroskane

oblicze władcy, który świadom był nietrwałości z trudem zjednoczonego królestwa i przeciwieństw czyhających nań co dzień w sprawowaniu władzy, urosło do roli typu pesymistycznego króla dającego syntezę charakterystycznych cech osobnika.

Ale portret Sezostrisa, stanowiący być może największe osiągnięcie sztuki Średniego Państwa, nie ma sobie równych. Na ogół dzieła statuaryczne tego okresu — pomimo widocznych gdzieniegdzie usiłowań artystów, by przerwać obowiązujące w tradycyjnych schematach konwencje — odznaczają się zimnym, niekiedy banalnym, „akademickim klasycyzmem". Zabrakło może czasu na to, aby sztukę znów wznieść na wyżyny. Egipt, jak wiadomo, przeżył nowy dramat (walki z Hyksosami) pogrążając się ponownie w odmęt niepokojów, walk wewnętrznych i rozdarcie zwartości państwa. Wprawdzie Hyksosi w swoim królestwie w delcie Nilu nie starali się burzyć i niszczyć przeszłości, sami uzurpując nawet niekiedy pomniki Średniego Państwa i ozdabiając je kartuszami swoich imion, nie byli jednak zdolni do inspirowania dalszego rozwoju sztuki i kultury. Egipt miał znów przeżyć swój okres przejściowy, drugi z kolei, który co prawda nie sprowadził tak zgubnych dla sztuki skutków jak pierwszy, ale niewątpliwie powstrzymał przez dwa prawie wieki dalszy jej rozwój.

X

AMON I ATON W ZENICIE

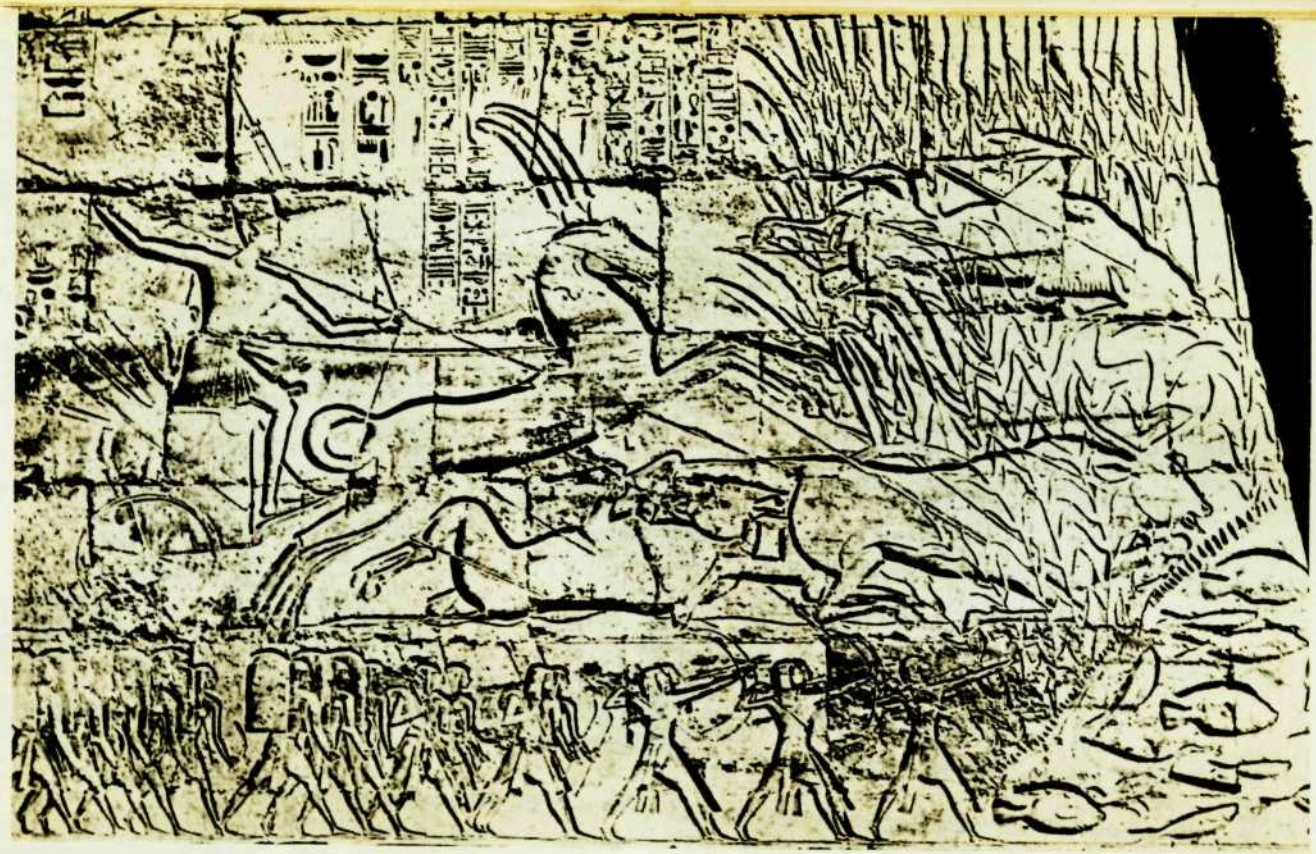
Klasycyzm sztuki Nowego Państwa i epizod amarneński

Kraj się bogaci. Trumny ze złota. „Złoty wiek" malarstwa. Hatszepsut i Totmes III spoglądają w przeszłość. Co Polacy odkryli w Deir el-Bahari. Sztuka zaczyna być powabną i pełną wdzięku. Kontrapost, sfumato. Sztuka dąży do klasycyzmu. Konserwatywni i postępowi artyści. Niebezpieczeństwo akademizmu. Wspaniały epizod w Tell el-Amarna. Sztuka popada w manierę. Królowa Nefertiti opuszcza pałac. Wszystko wraca do dawnego. Nawrót do akademizmu. Ramzes II i III cenią dekoracyjność i sceny batalistyczne. Dekadentyzm ostatnich Ramessydów. Egipcjanie kochają przyrodę

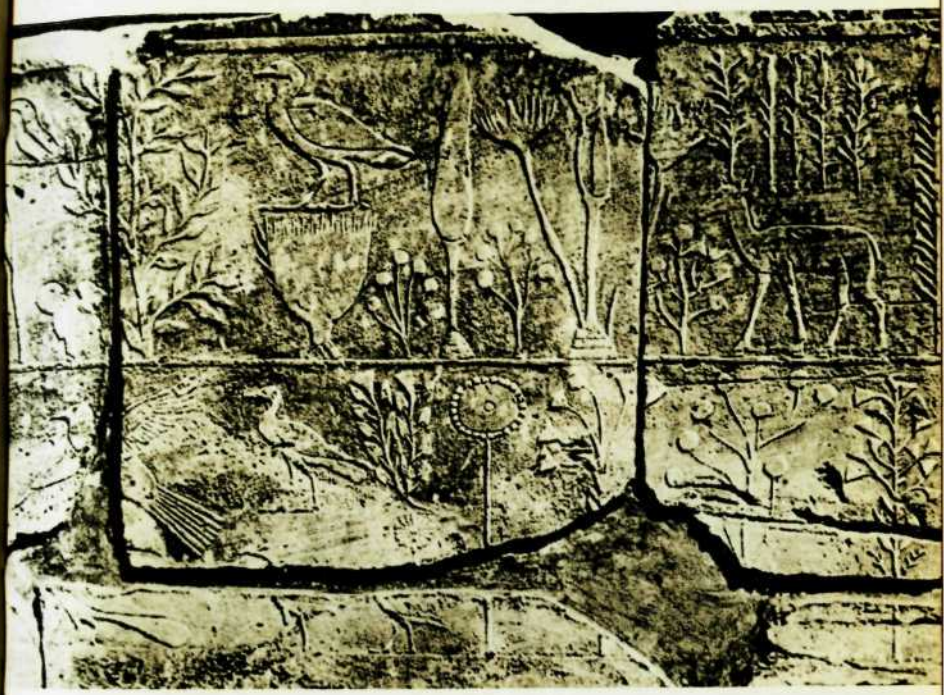
Nowe Państwo — to nie tylko okres największej potęgi politycznej, militarnej, gospodarczej i kulturalnej starożytnego Egiptu, ale również najwspanialszego rozkwitu sztuki. W ciągu 500 lat panowania trzech dynastii królewskich — od XVIII do XX — stworzono więcej pomników i budowli aniżeli we wszystkich poprzednich i późniejszych dziejach tego kraju. Dziś jeszcze można stwierdzić, że w Egipcie i Nubii nie ma prawie miejscowości, w której wśród zachowanych ruin nie dominowałyby .zabytki Nowego Państwa. Cała dolina Nilu aż do drugiej katarakty, a nawet i dalej, została ozdobiona świątyniami, kaplicami, kutymi w skałach stelarni.

Gdybyśmy nawet nie wiedzieli z innych źródeł 0 potędze ówczesnego państwa, już sama liczba reliktów sztuki zachowanych do naszych czasów mogłaby świadczyć o silnej bazie gospodarczej tego okresu, o zwycięskich walkach toczonych z wrogami Egiptu, o bogatych łupach wojennych, o większej niż dotychczas zamożności całego społeczeństwa. Rzecz jasna, że wielkie granitowe posągi, płaskorzeźby na murach olbrzymich niekiedy świątyń stanowią przede wszystkim gloryfikację króla 1 bogów. Ale szereg portretów architektów i pisa-

86. Królowa Nefertari, małżonka Ramzesa II. XIX dynastia

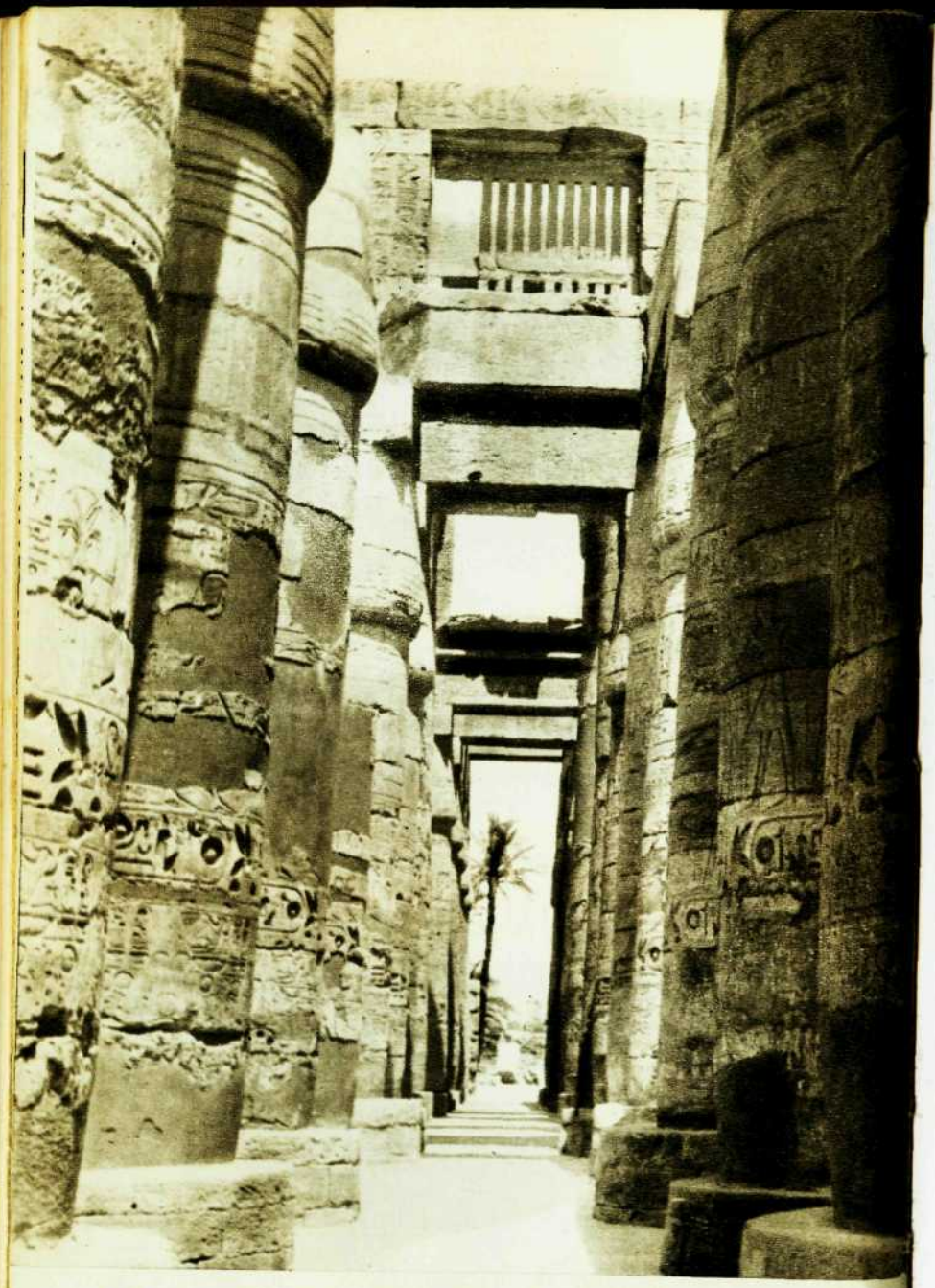


87. Król Ramzes III na polowaniu. XX dynastia



88. Rośliny i zwierzęta na reliefie. XVIII dynastia

89. Scena batalistyczna. XIX dynastia



90. Sala hypostylowa *w* świątyni Amona w Karnaku. XIX dynastia

rzy, dekoracje grobów rzemieślników i kamieniarzy, stele grobowe „zwykłych" ludzi umieszczane w ośrodku kultu Ozyrysa w Abydos, z dala od miejsca pochówku — wszystko to mówi wyraźnie o dobrobycie obejmującym szersze warstwy ludności. Niewątpliwie pewną rolę w polepszaniu doli pracującego Egipcjanina musiała odegrać wtedy niewolnicza praca jeńców wojennych, których masowo zatrudniano wówczas nie tylko w kopalniach, ale prawdopodobnie również przy innych robotach publicznych. Nawet niektóre zarządy świątyń miały swoich niewolników. Najmniej chyba musiał odczuwać polepszenie warunków bytu chłop uprawiający rolę •— zwykły fellach egipski wprzęgnięty w kierat uregulowanych czynności związanych niezmiennie z okresowym wylewem rzeki.

Szansa społecznego awansu była w tych czasach większa niż dawniej. Nie znaczy to, że nastąpiło jakieś rozluźnienie w ogólnej hierarchii klas społecznych — o tym nie mogło być mowy. Ale kariera architekta Senmuta, kochanka królowej i wychowawcy jej dzieci, oraz przywilej, jaki uzyskał od faraona inny architekt, Amenhotep syn Hapu: przywilej wzniesienia dla swojej duchowej osobowości *[ka)* świątyni grobowej — fakt wprost niesłychany, bo równający się nieomal z postawieniem zwykłego człowieka na równi z królami — mają swoją wymowę (ii. 60, 61).

Nie ma gałęzi sztuki w tym okresie, która by nie osiągnęła najwyższej doskonałości zarówno technicznej, jak i artystycznej. Malarstwo przeżywa wówczas swój „złoty wiek". Staje się ono w pełni samodzielną gałęzią sztuki, gdy w poprzednich okresach, z małymi wyjątkami (np. w Beni Hassan), było ono ograniczone prawie wyłącznie do podkre-

siania walorów płaskorzeźby, do polichromii reliefów i posągów.

Sztuka zdobnicza, posiadająca zresztą swoje wielkie tradycje w wyrobach Starego i Średniego Państwa, może się obecnie pochwalić szczytowymi osiągnięciami, które podziwiamy przede wszystkim w zastawie grobowej Tutanchamona. Wspaniale malowane skrzynie i łoża, naczynia alabastrowe o wyszukanych kształtach, opatrzone wyrafinowanymi w rysunku imadłami, które imitują pąki kwiatów lotosu (ii. *59),* rzeźbione laski faraona z wizerunkami Murzynów i Azjatów (ii. 62), wspaniały hebanowy tron inkrustowany złotem i emaliami, a wreszcie jego antropoidalne trumny z wytłoczonym w złocie portretem zmarłego (ii. 64) oraz wielkie ilości biżuterii, pektorałów (naszyjnik z zawieszką lub sama zawieszka), skarabeuszy i amuletów ze złota, wysadzonych drogimi kamieniami.

Zamiłowanie do posiadania przedmiotów luksusowych — przejęte być może od ludów azjatyckich, z którymi wówczas toczono wojny, ale również i rozwijano stosunki handlowe — nie ogranicza się wyłącznie do królów i możnowładców. W grobach zwykłych rzemieślników z tego czasu znajdowano pięknie rzeźbione przybory toaletowe z metalu, kamienia lub drewna, stanowiące prawdziwe, małe arcydzieła sztuki.

Nie tylko drobne, zbytkowne przedmioty, meble, przybory toaletowe, ozdoby i strój odznaczają się elegancją i wyszukanym smakiem. Te same cechy występują w rzeźbie i w malarstwie. Postacie ludzi są teraz bardziej wysmukłe, pełne lekkości i wdzięku. W rysunku i modelunku przejawia się wyraźna dążność do poszukiwania piękna, do większego złagodzenia i zindywidualizowania wzorcowych schematów kanonu. Malarz dekorujący grób wezyra imieniem Rechmire, za czasów Totmesa III, odważył się na to, aby postać służebnej przedstawić od tyłu (ii. 67). Mimo woli przychodzi na myśl pierwsza część jednej z maksym Ptahhotepa: „Sztuka nie ma granic", ale część druga wypowiedzi bardziej chyba odpowiada czasom starego wezyra z okresu V dynastii, gdy pisał, że „żaden artysta nie osiąga doskonałości".

Większość materiałów zabytkowych malarstwa z okresu Nowego Państwa pochodzi z grobowców dostojników tebańskich w Gurna i z Deir el-Medina, pobliskiej nekropoli (por. ii. 97) rzemieślników i budowniczych wznoszących potężne przybytki wieczności faraonów Nowego Państwa w Dolinie Królów. Malarstwo tego okresu rozwija się w etapach, które na ogół odpowiadają ewolucji płaskorzeźby, a nawet i rzeźby statuarycznej.

Do końca panowania Totmesa III artyści starają się jeszcze wzorować na dawnych mistrzach Starego i Średniego Państwa. Dlatego możemy ich styl uważać za pewne archaizowanie w nawiązywaniu do form odległej im epoki. Takim będzie np. malowidło przedstawiające postać Azjaty (ii. 68) z pochodu cudzoziemców niosących daniny, z grobowca Mencheperraseneba, arcykapłana Amona. Figura ludzka odpowiada całkowicie proporcjom dawnego schematu kanonu. Temat jednak należy do najbardziej rozpowszechnionych w sztuce Nowego Państwa: wyobrażenia cudzoziemców. Będziemy ich spotykać na każdym kroku: niosących dary (por. ii. 74) lub jako jeńców powiązanych w szeregach; korzących się przed majestatem królewskim lub wtedy, gdy faraon triumfuje nad nimi w bitwie.

* Największe arcydzieła płaskorzeźby pierwszych faraonów XVIII dynastii reprezentują reliefy świątyni królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari i odkopane przez naszą misję w latach 1962—1964 zabytki pochodzące ze świątyni Totmesa III w tej samej kotlinie. Kompozycję i rysunek postaci cechuje ta sama dążność do utrzymania się w formie klasycznej kanonu. Płaskorzeźby świątyni Totmesa III mają jeszcze tę szczególną wartość, że zachowała się na nich w doskonałym stanie polichromia, podkreślająca szczegóły (ii. 63). Do najpiękniejszych reliefów należy między innymi fragment łodzi z wioślarzami, których ciała namalowane są kolorem ciemnobrązowym, uwydatniającym ich nubijskie pochodzenie (por. obwoluta).

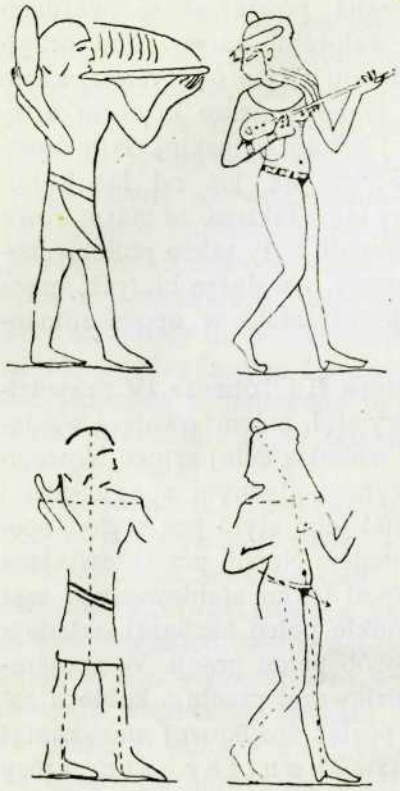
Jeśli chodzi o rzeźbę okrągłą tego czasu, przystoi nam chyba wymienić obok „kubizowanych" pomników słynnego Senmuta (por. ii. 61), przede wszystkim niewątpliwie jeden z najwspanialszych posągów królewskich, jakim jest odkryty przez nas tamże w 1965 r. dwumetrowej wysokości pomnik Totmesa III z czarnego granitu (ii. 69). Faraon siedzi na tronie w pozycji hieratycznej; ręce spoczywają na udach, na głowie ma klaft, na biodrach krótki, oficjalny fartuszek. I w tym posągu nieoczekiwanie zachowały się wyraźne ślady polichromii: żółtej w chuście, niebieskiej na brodzie.

Ten szczegół zmusza nas do innego spojrzenia na walory wielkiej rzeźby egipskiej. Dotychczas przywykliśmy rozumieć tylko polichromię posągów z miękkich kamieni, takich jak np. wapień. Wydawało nam się, że lśniąca powierzchnia wygładzonego granitu stanowiła już sama dla siebie dominujący efekt kolorystyczny. Tymczasem, jak się okazuje, odczucie piękna starożytnych Egipcjan kazało

im nawet wypolerowaną powierzchnię twardego kamienia uzupełniać walorami barwy. Nie przyjdzie nam łatwo oswoić się z tym odkryciem, które w zasadniczy sposób zmienia nasze kryteria estetyczne monumentalnej sztuki egipskiej. Ale musimy się z tym pogodzić, jak już od lat kilkudziesięciu pogodziliśmy się z faktem, że marmurowe pomniki i świątynie greckie były także polichromowane. Powoli zapominamy o walorze białych, greckich marmurów, wizji tej sztuki w epoce romantyzmu.

W czasach Amenhotepa II i Totmesa IV prawdziwe triumfy święci nowy styl, pełen powabu i wdzięku, którego znamiona nadadzą całej sztuce Nowego Państwa swoistego wyrazu. Jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł tego stylu jest słynna scena z grobu skryby imieniem Nacht, przedstawiająca muzykantki (ii. 66). Spod lekko sfałdowanych szat przeziera ciało. Wysmukłe palce harfiarki układają się na strunach w sposób pełen gracji. W spojrzeniu podłużnych oczu dziewcząt przebija kobieca zalotność. Prawie naga postać środkowej muzykantki ujęta jest w pozycji tzw. k o n t r a p o s t u , który w rzeźbie greckiej wieku V święcić będzie prawdziwe triumfy. Chodzi tu o przedstawienie figury ludzkiej w taki sposób, że ciężar ciała wspiera się na jednej nodze, druga zaś lekko dotyka ziemi palcami (rys. 25). Ręce obciążone są odwrotnie, to znaczy, że lewej obciążonej nodze odpowiada prawe dźwigające ramię.

W grobie innego pisarza, imieniem Menna, zatrudnionego na folwarku królewskim, niektóre twarze kobiet są tak pełne indywidualnego wyrazu, że nasuwają domniemanie rysunku portretowego (ii. 65). Stożkowaty przedmiot, znajdujący się na



25. Kontrapost. Porównanie sposobu przedstawiania postaci *vr* okresie Starego i Nowego Państwa

szczycie głowy kobiety — podobny mają zresztą muzykantki z malowidła, o którym mówiliśmy przed chwilą — wyobrażał przesycony pachnidłami tłuszcz: roztapiając się nasycał on ciało wonnościami.

W płaskorzeźbie tego czasu artyści stosują pewien zabieg techniczny, który nadaje postaciom wyraz wdzięku i melancholii; inaczej niż generacja rzeźbiarzy wykuwających reliefy w świątyniach Hatszepsut czy Totmesa III, którzy ostrą linią podkreślali brwi i powieki. Obecnie oko jest tak miękko wymodelowane, że jego powierzchnia nieomal się roztapia w całości rysunku. Przypomina to występujące później w sztuce aleksandryjskiej, w rzeźbach marmurowych, owo zamglenie zwane *słumato*. Ten finezyjny modelunek oka przetrwa w niektórych dziełach okresu następnego ostatnich faraonów XVIII dynastii.

Za panowania największego władcy tej dynastii, Amenhotepa III, sztuka okresu Nowego Państwa

osiąga szczyty. Występujące w niej od początku tendencje do klasycyzmu znajdują w tym czasie swój najpełniejszy wyraz zarówno w architekturze, jak i w sztukach plastycznych. Klasycyzm okresu Amenhotepa III nie jest związany wyłącznie ze sztuką oficjalną, zdobiącą ściany świątyń czy grobowce królewskie; pojawia się on chyba wówczas jako zjawisko powszechne. Będzie w sobie łączył zgodnie charakter reprezentacji oficjalnej z gracją i finezją oraz subtelnością rysunku i precyzją oddania szczegółów. Wybitnie płaskie reliefy z grobowca Ramose, wezyra i gubernatora Teb za czasów Amenhotepa III i IV łączą w harmonijną całość wszystkie wspomniane cechy (ii. 73). Z jednej strony oficjalna, hieratyczna pozycja zmarłego dostojnika siedzącego na tronie, z drugiej — delikatny i miękki modelunek twarzy oraz niezwykła dokładność w oddaniu każdego szczegółu, pojedynczego nawet pukla włosów.

W tym czasie można zauważyć w sztuce egipskiej wyraźnie występującą walkę dwu nurtów artystycznych. Jeden z nich, bardziej konserwatywny, hołduje starej zasadzie symetrii i jasnego odrzutowania przedmiotów, bezwzględnej czytelności obrazu, np. fragment namalowanej procesji pogrzebowej w grobie tegoż Ramose (ii. 70). Drugi, w tym okresie na pewno postępowy, dąży do oddania zwartej kompozycji figuralnej pełnej ekspresji ujętej w niej treści rzeczowej. Oto np. na innej ścianie tego samego grobowca grupa płaczek w przeświturających szatach, w pełnej wyrazu gestykulacji (ii. 71). Zwraca uwagę postać maleńkiej, nagiej dziewczynki. W grobowcu współczesnego Tutanchamonowi wicekróla Nubii, imieniem Houy, malowidło przedstawiające Murzynów niosących

dary i wiodących żyrafę (ii. 74), utrzymane jest jeszcze w konwencji starszej, natomiast łysawy cieśla z grobu rzeźbiarza Ipuky posiada znamiona bezpośredniej obserwacji (ii. 72).

Gdy w jakimś okresie dziejów sztuka osiągnie szczyty wyrazu, czyha na nią zawsze niebezpieczeństwo akademizmu. Uchronić ją może od popadnięcia w pewne skostnienie jedynie chyba jakiś nowy styl, który potrafi spożytkować osiągnięte zdobycze maestrii i techniki dla zapoczątkowania odmiennej formy wyrażającej inną treść. Pomimo niesłychanej dyscypliny, jaką na artystów nakładały utrwalone wiekami zasady kanonu, sztuka egipska zdobyła się na prawdziwie rewolucyjną zmianę, tworząc jedyny w swoim rodzaju oryginalny i jakże odmienny od wszystkiego, co dotąd było, styl sztuki amarneńskiej. Zerwać z kanonem — to sprawa niełatwa, gdyż jego prawidła były nieomal uświęcone tradycyjnym sposobem przedstawiania bogów i oficjalnych ceremonii. Mogło więc to nastąpić tylko dzięki herezji Amenhotepa IV, dzięki opuszczeniu przez niego tebańskiego środowiska pozostającego pod przemożnym wpływem coraz bardziej rosnącej potęgi kapłanów Amona z Karnaku. Król przeniósł swą rezydencję do nowej stolicy, założonej daleko na skraju pustyni, w pobliżu dzisiejszej wioski Tell el-Amarna.

Sztuka Amenhotepa IV — Echnatona stanowi wspaniały, krótki epizod na tle kilkutysięcznych dziejów twórczości artystycznej starożytnego Egiptu. Zerwawszy z tradycją, król w nowo wzniesionej świątyni oddaje cześć jednemu tylko bogu — Atonowi (którego nie należy mieszać z Atumem), a sam będąc poetą pragnie uwolnić sztukę z odwiecznych więzów reguł i przepisów, którymi jest spętana.

Każe artystom przedstawiać wiernie to, co widzą: nie upiększać jego postaci, nie gloryfikować jego majestatu; chce, aby go wyobrażano w sztuce takim, jakim był w istocie (ii. 79). Nie ogranicza inwencji twórców wyłącznie do tematów oficjalnych, ale pozwala im — nawet zachęca, by komponowali sceny z jego codziennego życia: głaszczącego żonę po twarzy czy bawiącego się z dziećmi.

Możemy sobie łatwo wyobrazić, że pomimo przyzwolenia i inspiracji królewskiej, artystom przywykłym do pewnych schematów kompozycyjnych, do utrwalonego w kanonie kształtu postaci ludzkiej, nie mogło przyjść łatwo podporządkowanie się życzeniom króla. Całkowita swoboda w stosowaniu dowolnej formy przedstawiania nie była ułatwieniem, lecz znacznym utrudnieniem ich pracy. Taki eksperyment mógł się udać tylko dzięki biegłości i umiejętności, jakie osiągnęły wówczas stołeczne warsztaty rzeźbiarzy i malarzy. Na pewno najzdolniejszych zabrał z Teb Echnaton do swej nowej stolicy. Nawiasem mówiąc, jeden z tych warsztatów — podlegający rzeźbiarzowi imieniem Totmes — odkryto podczas wykopalisk w Tell el-Amarna; znaleziono tam studia portretowe królowej, pięknej Nefertiti (por. ii. 75).

W krótkim czasie artyści amarneńscy stworzyli całą serię pomników zgodnie z nowym duchem czasu. Powstały wielkie rzeźby wyobrażające faraona z całym niedostatkiem jego powłoki cielesnej. Jajowata czaszka, długa, nieomal końska szczęka, chuda szyja, wąskie, opadające ramiona, wydatny brzuch — oto obraz tego niewątpliwie genialnego człowieka, który potrafił skruszyć tysiącletnią skorupę narosłych zwyczajów, przesądów i konwe-

nansów swego społeczeństwa, odważnie przeciwstawiając się potędze kleru i innych dostojników.

Do największych arcydzieł zaliczyć jednak należy płaskorzeźby i kompozycje malarskie przedstawiające bardziej intymne sceny z życia dworu, np. król z królową na tronie w otoczeniu małych księżniczek, córeczka przy spożywaniu pieczonej kaczki (por. okładka) lub malowidło przedstawiające dwie nagie księżniczki siedzące na poduszkach w swojej komnacie (i). 76, 77).

Na dworze amarneńskim król miał w najbliższym otoczeniu dwóch młodszych braci. Starszy, Smenkare, był przez niego, jak się wydaje, przewidziany na następcę tronu. Drugi, młodziutki Tutanchamon, zwany wówczas Tutanchaton, był ulubieńcem małżonki Echnatona, pięknej królowej Nefertiti. Wygląda na to, że w ostatnich latach panowania Echnatona idylla rodzinna na dworze amarneńskim została zakłócona. Może król-filozof pogrążony w swoich dociekaniach religijno-mistycznych zdziwaczał. Może były inne po temu przyczyny. W każdym razie Nefertiti przeniosła się do innego pałacu, leżącego w północnej części miasta — fragment tego dramatu można odczytać z wykopalisk — zabierając ze sobą małego Tutanchamona i cztery swoje najmłodsze córeczki. Może zresztą królowa zaczęła sobie zdawać sprawę z wynaturzenia systemu religijnego, a co za tym idzie i z wypaczeń politycznych, zapoczątkowanych przez jej męża?

Nie wdając się jednak w dociekania starajmy się tylko zrozumieć to, co mówią nam dzieła sztuki z Tell el-Amarna. Oto relief przedstawiający Smenkare, królewskiego brata, z jego ukochaną (może już małżonką), która podaje mu pęk kwiatów do powąchania (ii. 78). Nie tylko on, ale i jego umiłowana posiadają wszystkie defekty anatomiczne Echnatona; jajowate głowy, wydłużone szczęki, obwisłe brzuchy. Można by tu jeszcze mieć wątpliwości czy przypadkiem Smenkare nie miał tej samej budowy ciała, co jego starszy brat. Można by pójść jeszcze o krok dalej i sądzić, że jego małżonka była jego młodszą siostrą, też dziedziczącą taką strukturę ciała. Ale to wydaje się już bardzo wątpliwe.

Wyjaśnienie znajdziemy w innych rzeźbach tego okresu, np. scena przedstawiająca na reliefie sługi niosące dary czy ofiary (ii. 81). I oni mają przecież wszyscy jajowate głowy! Teraz już dochodzimy do sedna sprawy. Tak silne było u artystów przywiązanie do istoty kanonu, że stworzywszy raz naturalistyczny obraz władcy, cechy jego ułomnej budowy ciała poczęli nadawać wszystkim postaciom (ii. 80). Tworzyli więc nowy kanon, będący wyrazem pewnej maniery, w jaką sztuka amarneńska popadła. Można bowiem sobie wytłumaczyć, sięgając choćby do przykładów z czasów najnowszych, że otoczenie króla wzoruje się na jego stroju, sposobie bycia, na jego zamiłowaniach, ba, nawet na jego gestykulacji. Przykład księcia Walii, który tradycyjnie stanowi dla Anglików, i nie tylko Anglików, wzór mody — znana zmiana kroju ubrań męskich, datująca się od czasów Edwarda VII, może nam wiele tłumaczyć. Ale kształtowanie w sztuce postaci ludzkich na wzór anatomii ciała królewskiego da się pojąć wyłącznie na tle odwiecznych przyzwyczajeń przedstawiania obrazu człowieka w ramach kanonu.

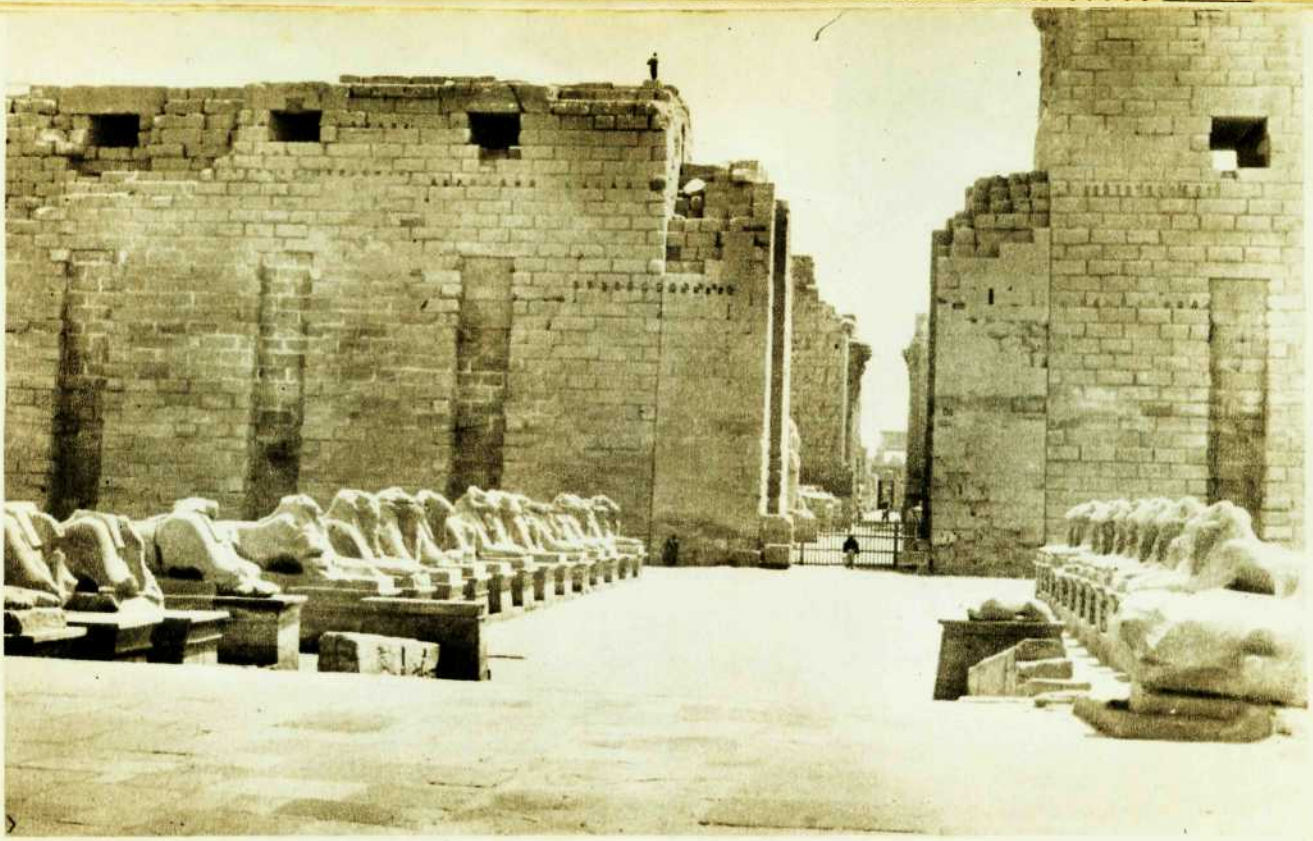
A więc ten nurt w sztuce egipskiej, u którego początków znajdowała się świeża i zdrowa tendencja do odejścia od kanonu i swobodnego uka-

zywania postaci, przerodził się szybko w m a n i e r y z m. Maniera amarneńska skończyła się ze śmiercią Amenhotepa IV. Jego następcy powrócili do dawnych tradycji. Smenkare panował niespełna trzy lata, o nim więc niewiele wiemy, ale zespół zastawy grobowej i malowidła w grobie Tutanchamona świadczą wyraźnie o tym, że zwycięstwo odnieśli kapłani Amona tebańskiego, że sztuka powróciła do dawnych form przedstawiania, do tradycyjnego kanonu.

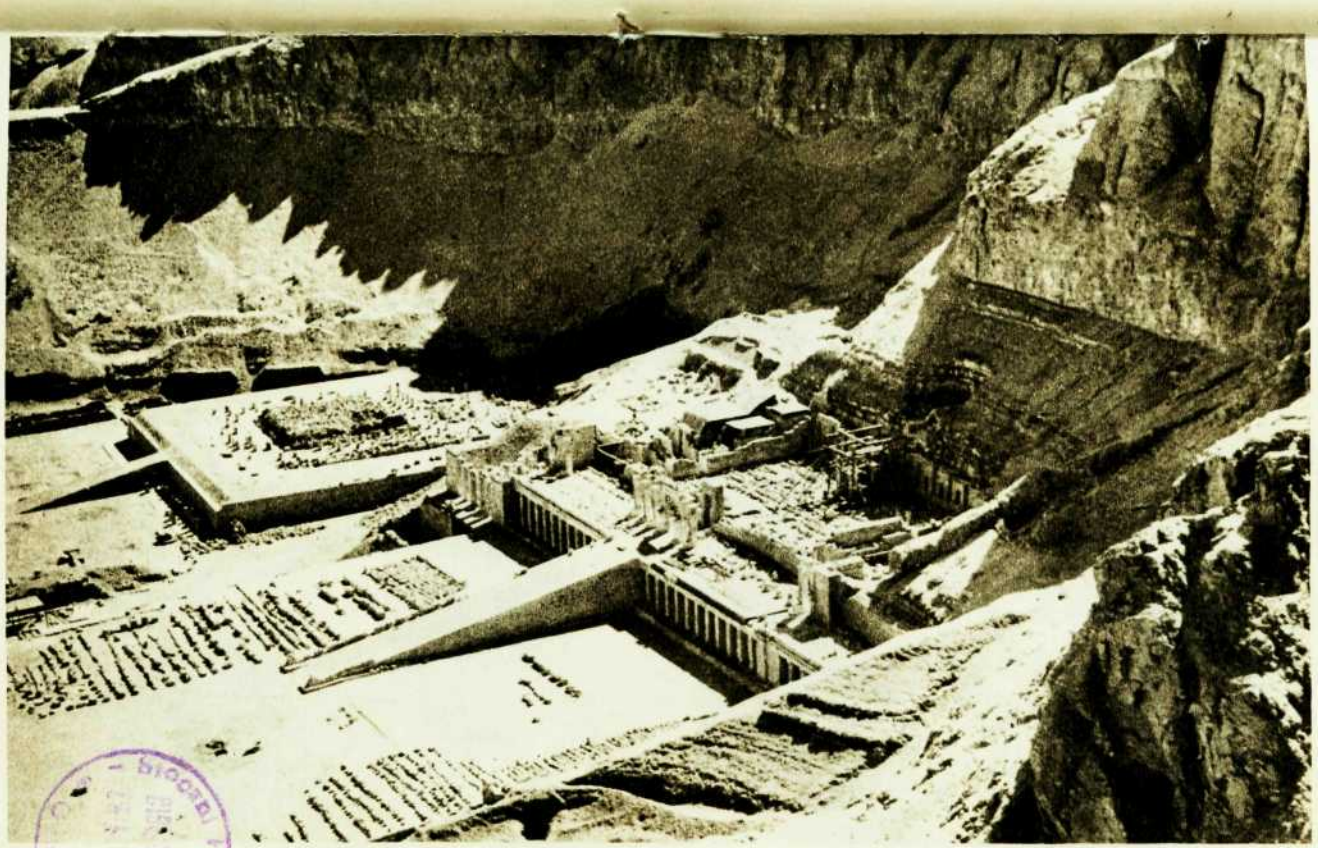
Jednakże pewne wypracowane u artystów amarneńskich formy stylowe przetrwały. Wniosły one ożywczy prąd do sztuki. Chodzi tu przede wszystkim o sposób traktowania fałdów szat: bardziej miękki i płynny, wywodzący się z naturalizmu amarneńskiego; będziemy go dostrzegać nie tylko w sztuce Tutanchamona, ale i jego następców. Jednym z ostatnich dzieł stworzonych w warsztatach rzeźbiarskich w Tell el-Amarna, i tam znaleziony podczas wykopalisk niemieckich w 1912 r. we wspomnianym już atelier Totmesa, jest słynny polichromowany portret królowej Nefertiti, wymodelowany w stiuku pokrywającym twarz z wapienia (ii. 75). Zabytek znajduje się dziś w zachodnim Berlinie. Był to zapewne jeden z modeli portretu królowej, według którego mogły być wykonywane jej wizerunki w twardym kamieniu. Portret przedstawia kobietę już niemłodą, o długiej szyi, w koronie, która mogłaby ukryć konieczną dla stylu amarneńskiego jajowatość czaszki. Niezwykle jednak subtelny modelunek twarzy (brak wystającej szczęki) zdaje się zapowiadać kompromis, jaki sztuka późnego okresu Tell el-Amarna gotowa była przyjąć dla podkreślenia regularności rysów twarzy pięknej królowej.

91. Królowa podbitego kraju Punt. XVIII dynastia

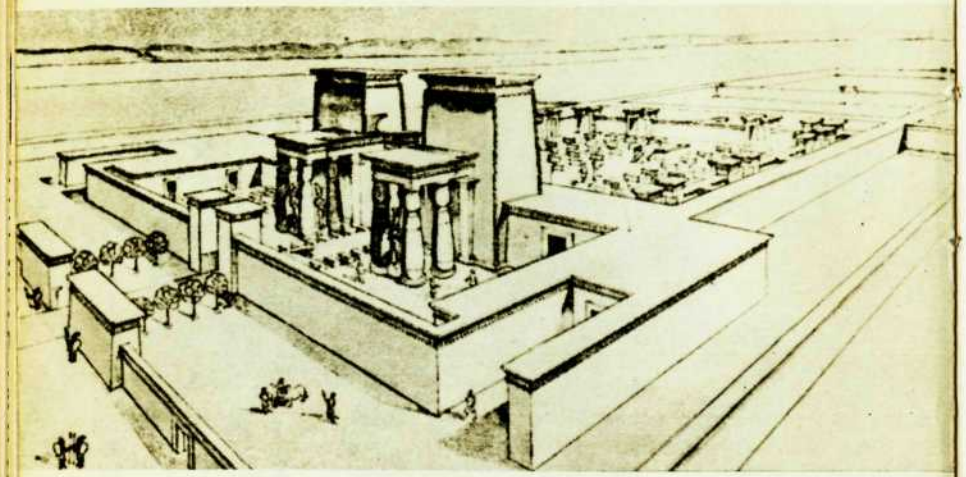
92. Scena anegdotyczna na ostrakonie. XIX dynastia



93. Aleja sfinksów w Karnaku

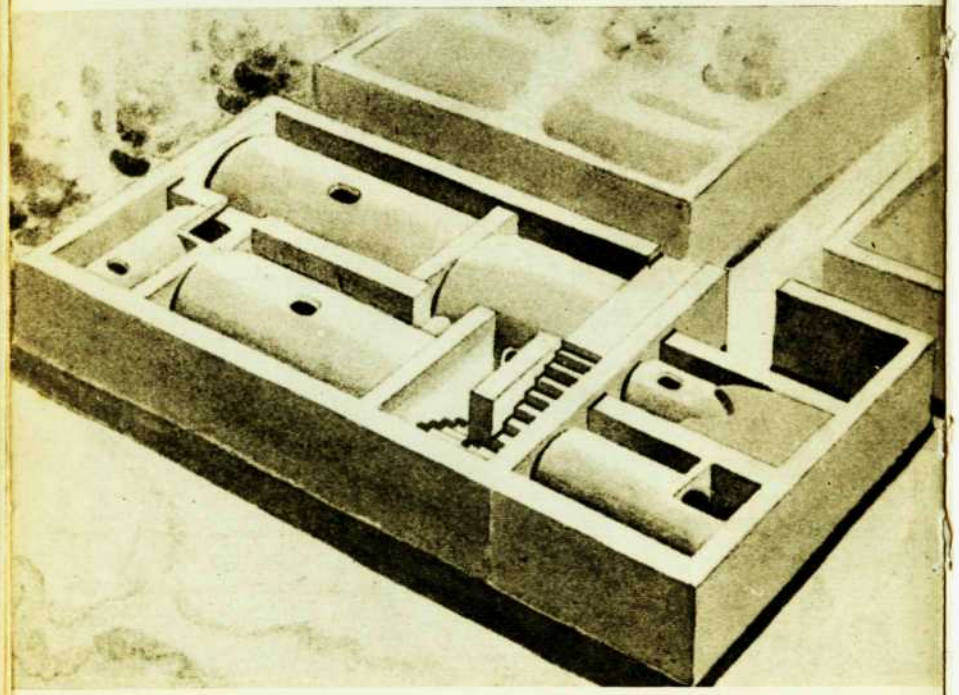


94. Świątynia królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari. XVIII dynastia



95. Świątynia w Tell el-Amarna. XVIII dynastia

96. Dom mieszkalny w Edfu. Epoka ptolemejska



Po krótkotrwałym epizodzie amarneńskim sztuka egipska powróciła do dawnych form kształtowania. Artyści działający za panowania ostatniego z królów XVIII dynastii, którym był generał Horemheb, trzymali się już ściśle przepisów starego kanonu. Przychodzi znów do głosu w całej pełni dawna oficjalna tematyka przedstawień króla składającego bogom ofiarę i procesji świątynnych. Ale tym tradycyjnym ujęciom nie brak pewnych wpływów sztuki amarneńskiej. Wyraża się to w większej niż poprzednio lekkości ruchów, bardziej wyszukanej gestyce, pewnym wyrafinowaniu w oddawaniu szczegółów. Ręce króla składającego ofiarę jakby tylko z lekka dotykały podtrzymywanych przedmiotów. Gestyka ma wyraz pewnej afektacji, teatralności. Wprowadzony już w Tell el-Amarna zwyczaj „normalnego" przedstawiania palców u nóg (ukazywanie zewnętrznej strony stopy) powtarzać się zacznie coraz częściej (por. ii. 77, 78).

Możemy więc stwierdzić, że rozwój sztuki potoczył się teraz w kierunku wyraźnego akademizmu, w ramach ogólnego stylu klasycyzującego. Ten akademizm wyraża się doskonale w bardzo zresztą pięknych utworach za drugiego faraona XIX dynastii, Seti I; np. król składający ofiarę bogini Izydzie lub Ozyrysowi na reliefach w świątyni w Abydos (ii. 82, 84). Jakżeż daleko odbiegł od schematów Starego Państwa ceremoniał scen przedstawiających króla z bogiem. Dawniej faraon rozmawiał z bagiem jak równy z równym, w okresie Średniego Państwa wyobrażano już króla w rytualnym biegu lub tańcu przed bóstwem, teraz Seti pada przed Izydą na kolana, a później Ramzes II na jednej z rzeźb będzie w jeszcze bardziej uległej pozie korzyć się przed bogiem (ii. 83).

Granitowy posąg faraona Seti I na tronie, opatrzony później przez Ramzesa II jego własnym kartuszem, przedstawia króla w lekkich, nieomal przejrzystych szatach, a oblicze jego z nieco zagiętym nosem wyobraża portret mężczyzny o bardzo subtelnych, trochę semickich rysach twarzy (ii. 85). Seti I nie jest jedynym faraonem Nowego Państwa, w którego wizerunku występuje miękkość i łagodność różniąca go zasadniczo od typu twardych, jakby z grubsza ciosanych, szerokich głów władców Starego Państwa. Inna jest rasa ludzi warstwy rządzącej starszego okresu. Portrety Chefrena czy Mykerynosa — to twarze chłopskie egipskich fellachów (por. ii. 28, 29). W Nowym Państwie oblicza królów czy książąt przedstawiają ludzi bardziej wyrafinowanych, subtelnych. Niewątpliwie związki krwi, jakie łączą dynastie Nowego Państwa ze Wschodem (dzięki małżeństwom z księżniczkami hetyckimi i mitannijskimi), miały wpływ na wyodrębnienie typu fizycznego rodzin panujących spośród ludności Egiptu.

W epoce Ramessydów sztuka rozwija się dwupłaszczyznowo. W dalszym ciągu niektóre utwory odznaczają się wysoką jakością technicznego wykonania, subtelnością rysunku, ale równocześnie tendencją do dekoracyjności. Do takich należą np. malowidła z grobu małżonki Ramzesa II, Nefertari, w Dolinie Królowych (ii. 86). Ale większość utworów tego czasu przy ogólnym zamiłowaniu do dekoracyjności formy będzie nosić znamiona produkcj masowej. Ta wielka liczba świątyń, które wznoszą Ramessydzi, przede wszystkim Ramzes II i III, nie mogła być już zdobiona przez wybitnych artystów. Buduje się wtedy, rzeźbi i maluje zbyt wiele i zbyt pośpiesznie.

Przy wystroju artystycznym potężnych grobowców królewskich w Dolinie Królów czy monumentalnych świątyń wznoszonych wzdłuż całej doliny Nilu musiały być zatrudnione wielkie rzesze rzeźbiarzy i malarzy. Ich dzieła odbiegają jednak daleko od wartości przedstawień kameralnych, jak np. wspomniany grobowiec królowej Nefertari, a w stosunku do płaskorzeźb zdobiących świątynie XVIII dynastii — np. reliefy świątyni Hatszepsut czy Totmesa III — świadczą o znacznym obniżeniu dawnego standardu sztuki. Zresztą niewątpliwie pewną rolę odgrywa tu i materiał, na którym się rzeźbi czy maluje. Nierówności ścian kutych w skale grobów wygładzano zaprawą gipsową, nie zawsze bardzo starannie z uwagi na wielkie płaszczyzny długich sal i korytarzy kolosalnych rozmiarów grobowców. W budownictwie najczęściej używanym kamieniem staje się piaskowiec, który o wiele trudniej nadaje się do obróbki precyzyjnych szczegółów.

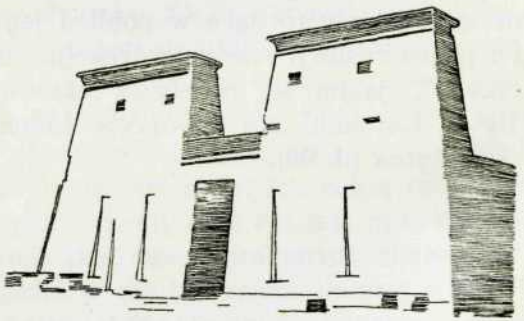
Niekiedy nawet sam temat przedstawień narzuca formę bardziej uproszczoną. Teraz bowiem w całej pełni zostaje wykorzystana w dekoracji ścian świątynnych tematyka wojenna. Sceny batalistyczne pokrywają nie tylko mury świątyń w Karnaku czy w Abu Simbel (ii. 89). Wśród nich dominującą rolę odgrywać będzie apoteoza bitwy pod Kadesz stoczonej przez Ramzesa II, opiewana w poemacie Pentaura, ale również sceny polowań — tak charakterystyczne dla wielkiej świątyni Ramzesa III w Medinet Habu (ii. 87). Schemat kompozycyjny przedstawia większą postać faraona na rydwanie bojowym, konie z pióropuszami na łbach w galopie tratujące wrogów, skłębionych pod ich kopytami. Podobny układ zastosowany jest i w sce-

nach polowań. Pomimo dekadencji formy silnym realizmem tchną gesty agonii przeszytych strzałami byków.

Jeśli możemy mówić o niewątpliwym upadku jakości warsztatowej w sztuce epoki Ramessydów, u której podstawy leży masowość produkcji artystycznej, to nie byłoby słuszne stwierdzenie dopatrujące się ujemnych cech formalnych w pracowniach artystycznych. Nie artyści zatracili poczucie formy czy smaku, ale przeniesienie ich koncepcji na wielkich rozmiarów płaszczyzny dekoracyjne zatarło i rozluźniło precyzyjną formę rysunku, detalu. Zresztą na tych wielkich powierzchniach murów świątynnych chodziło o uzyskanie najbardziej dekoracyjnych efektów za pomocą umiejętnego operowania światłocieniem. Reliefy więc były głęboko cięte w ścianach, sceny przemawiały do widza całością kompozycji, nie zaś szczegółami. Zbyt drobiazgowe oddanie detali, jak np. na reliefach mastab Starego Państwa lub nawet w grobowcach wielmożów XVIII dynastii, tu byłoby nie namiejscu: przyczyniałoby się do rozproszenia uwagi oraz zatarcia ogólnego wrażenia scen i epizodów. A było przecież celem tej sztuki, aby w społeczeństwie gloryfikować i podkreślać czyny władców.

Umiejętność artystów, ich dobrą robotę warsztatową, przechowały nam rysunki oraz malowidła na ułamkach skał, tzw. ostrakonach, znalezione przede wszystkim w osadzie rzemieślniczej w Deir el-Medina. Są to szkice lub studia artystów odznaczające się doskonałą obserwacją ruchu, szczególnie zwierząt. Niekiedy są na ostrakonach rysowane sceny przedstawiające jakby „ilustracje" do książek, do baśni i opowiadań egipskich, prawdziwe anegdoty malarskie (ii. 92).

Nie mielibyśmy jednak całkowitego obrazu sztuki Nowego Państwa, gdybyśmy nie zwrócili uwagi na rolę, jaką w tematyce przedstawień odgrywa przyroda. O tym, jak Egipcjanie kochali drzewa, kwiaty, roślinność, jak umieli ożywiać krajobraz postaciami zwierząt, ptaków i ryb •— mogliśmy się już przekonać obserwując płaskorzeźbę Starego Państwa, sceny polowań w gąszczach papirusu czy łowienia ryb (por. ii. 46). Teraz jednak dopiero, gdy zapanowała większa swoboda w doborze tematyki przez artystów dekorujących grobowce (szczególnie osób prywatnych), do prawdziwych arcydzieł należą wyobrażenia uczt w ogrodach, wśród kwiatów i zieleni, lub kotów polujących w zaroślach. W oddawaniu przyrody Egipcjanie nie mieli sobie równych w świecie starożytnym. W żadnej innej sztuce na Bliskim Wschodzie krajobraz i przyroda nie odgrywają tak wielkiej roli. Niewątpliwie na asyryjskim reliefie z VII w. p.n.e. przedstawiającym Asurbanipala ucztującego z żoną w altanie możemy z łatwością rozróżnić rosnące w pobliżu jego łoża drzewa i pnące rośliny. Ale prawdziwego „ogrodu botanicznego", jakim są reliefy z czasów Totmesa III w Karnaku, nie stworzyła żadna inna sztuka starożytna (ii. 88).



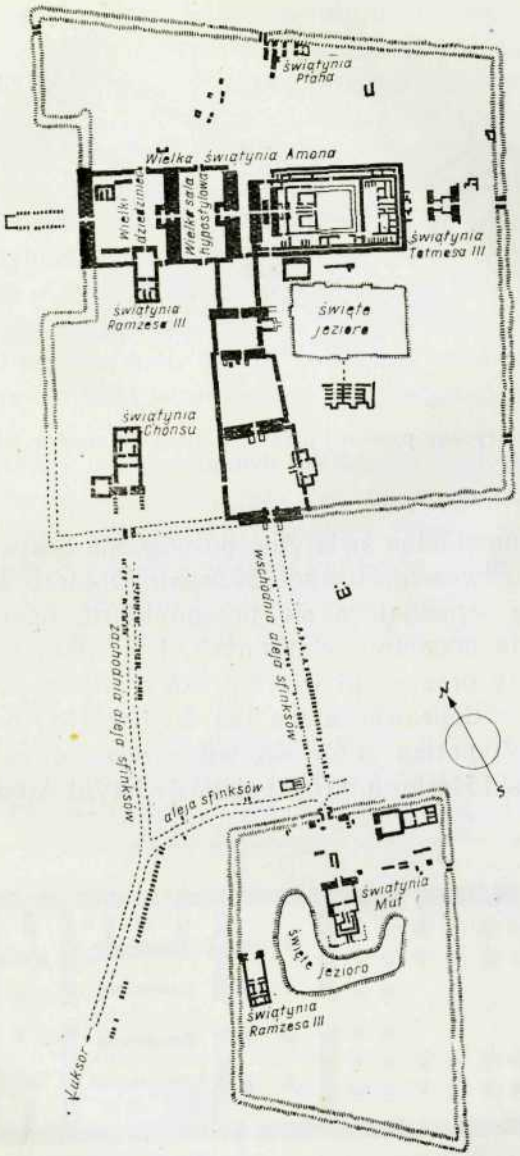
XI

ZIEMSKIE SIEDZIBY BOGÓW

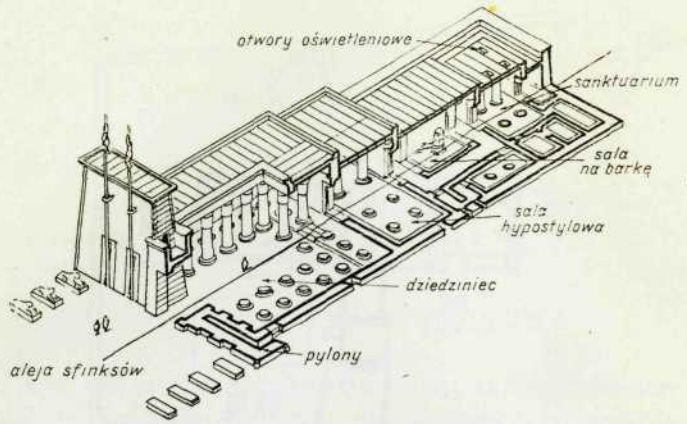
Kanon świątyni egipskiej i architektura wielkich zdobywców

Klasyczna **świątynia egipska symbolem** potęgi kleru Amona. Wchodzimy do świątyni. Świątynia pałacem boga. Każdy w świątyni ma swoje miejsce. Światło w świątyni. Jak orientowano oś świątyni? Świątynia stoi nad Nilem. Kto pierwszy zbudował „klasyczną" świątynię? Architekt egipski kochankiem królowej. Dolina Królów i świątynie grobowe władców. Pałace królewskie przy świątyniach i poza nimi. Kotlina Deir el-Bahari. Rzemieślnicy budują miasteczko. Luksor 1 Karnak oraz inne przybytki bogów. Abu Simbel wycina się ze skały

Ani okres Starego Państwa, ani czasy Odrodzenia w Średnim Państwie nie wytworzyły jednolitego typu świątyni. Różne mogły być po temu przyczyny. Przede wszystkim dominująca w Starym Państwie rola władzy świeckiej i związana z nią gloryfikacja faraona sprzyjały raczej wykształceniu się ,,klasycznego" typu budowli sepulkralnej, jaką jest piramida. Funkcje kapłańskie w tym czasie pełnione były często przez osoby świeckie z otoczenia króla i świątynia grobowa zmarłego faraona skupiała prawdopodobnie na sobie główny akcent kultu. Stan zachowanych zabytków sprzyjałby w każdym razie wysunięciu takiej hipotezy. W Średnim Państwie, z osłabieniem autorytetu władzy królewskiej, wzrasta działalność budowlana faraonów na rzecz potrzeb kapłańskich w świątyniach poświęconych bogom. Nie zakończone jeszcze odkrycia w Karnaku wskazują na to, że królowie budują wówczas piękne, aczkolwiek niedużych wymiarów świątynie (rys. 26), które (jak np. świątyńka Amenemhatów III i IV w Medinet Maadi, por. ii. 49) będą jeszcze inspirować budowniczych świątyni Ptaha w Karnaku, wzniesionej za Totmesa III. Westybul z kolumnami, przedsionek i trzy kaplice na posągi (triady bóstw) — oto ich schemat.

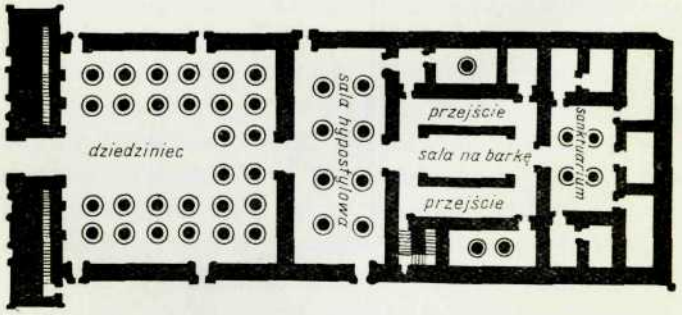


26. Plan zespołu świątyń w Karnaku



27. Izometryczny przekrój przez świątynię Chonsu w Karnaku. XVIII dynastia

Monumentalna świątynia poświęcona bóstwu jest w pełni tworem Nowego Państwa. Dopiero w tym okresie wzmagająca się potęga kleru, oparta na wzroście bogactw świątynnych, i wynikające stąd konflikty oraz walki wewnętrzne o władzę w państwie — doprowadzające raz do herezji Amenhotepa IV, potem znów do wprowadzenia na tron królewski Herhora, arcykapłana świątyni Amona —



28. Plan świątyni Chonsu w Karnaku

wytworzyły sprzyjające warunki do wykształcenia się kanonu architektury sakralnej, do stworzenia „klasycznego" typu świątyni egipskiej. Nie jest też dla nas rzeczą obojętną, że gloryfikacja czynów wojennych faraona w postaci wielkich reliefów batalistycznych pojawia się właśnie wówczas na murach świątyń (Seti I w Karnaku, Ramzesa III w Medinet Habu), że dopiero w Nowym Państwie rzeźba statuaryczna stwarza nowy typ posągu faraona padającego na kolana w głębokim pokłonie przed bogiem (por. ii. 83). Świątynia wówczas staje się najbardziej reprezentacyjną budowlą państwową.

Układ i monumentalne założenia świątyni pełnią teraz aktywną rolę w propagandzie państwowej; utwierdzają społeczeństwo w przekonaniu o potędze władzy kapłanów, sług bóstwa, przed którym sam faraon w proch pada.

Ten „klasyczny" typ świątyni (rys. 27, 28) przedstawia się w sposób następujący:

1. Nad brzegiem Nilu wznosiło się małe molo, do którego przybijać mogły barki wiozące w procesji świątecznej posąg bóstwa i orszak kapłański.
2. Od portu prowadziła do świątyni aleja sfinksów (ii. 93), która kończyła się przy
3. pylonach (egipskie *bhnt,* nazwa występująca od XVIII dynastii), przed którymi stały zazwyczaj wysokie maszty na flagi i kolosalne posągi króla (ii. 102, 103).
4. Za pylonami mieścił się obszerny podwórzec otoczony zazwyczaj z trzech stron portykami.
5. Za nim znajdowała się wielka sala hypostylowa, w której dwa środkowe szeregi wyższych kolumn tworzyły niekiedy rodzaj nawy głównej, jak np. w Karnaku (ii. 90).

6. W tyle sali kolumnowej wejście prowadziło — niekiedy przez mniejszy hypostyl — do sali na pomieszczenie barki; z obu jej stron znajdować się mogły dwa obejścia.

7. Końcowy wreszcie akcent, za salą na barkę, stanowiła kaplica, czasami poprzedzona niedużym westybulem na pomieszczenie posągu bóstwa, a właściwie trzy kaplice — dwie po obu stronach kaplicy głównej, zgodnie z egipskim kultem triady.

Za tym zasadniczym kompleksem, rozmieszczonym na jednej osi, znajdowały się rozliczne pomieszczenia na skarbce, archiwa, magazyny itp. — to już zależało od wielkości świątyni i roli, jaką odgrywała ona w oficjalnym kulcie państwowym. Z zespołem świątynnym związany był najczęściej park, a przede wszystkim (zawsze) święte jezioro.

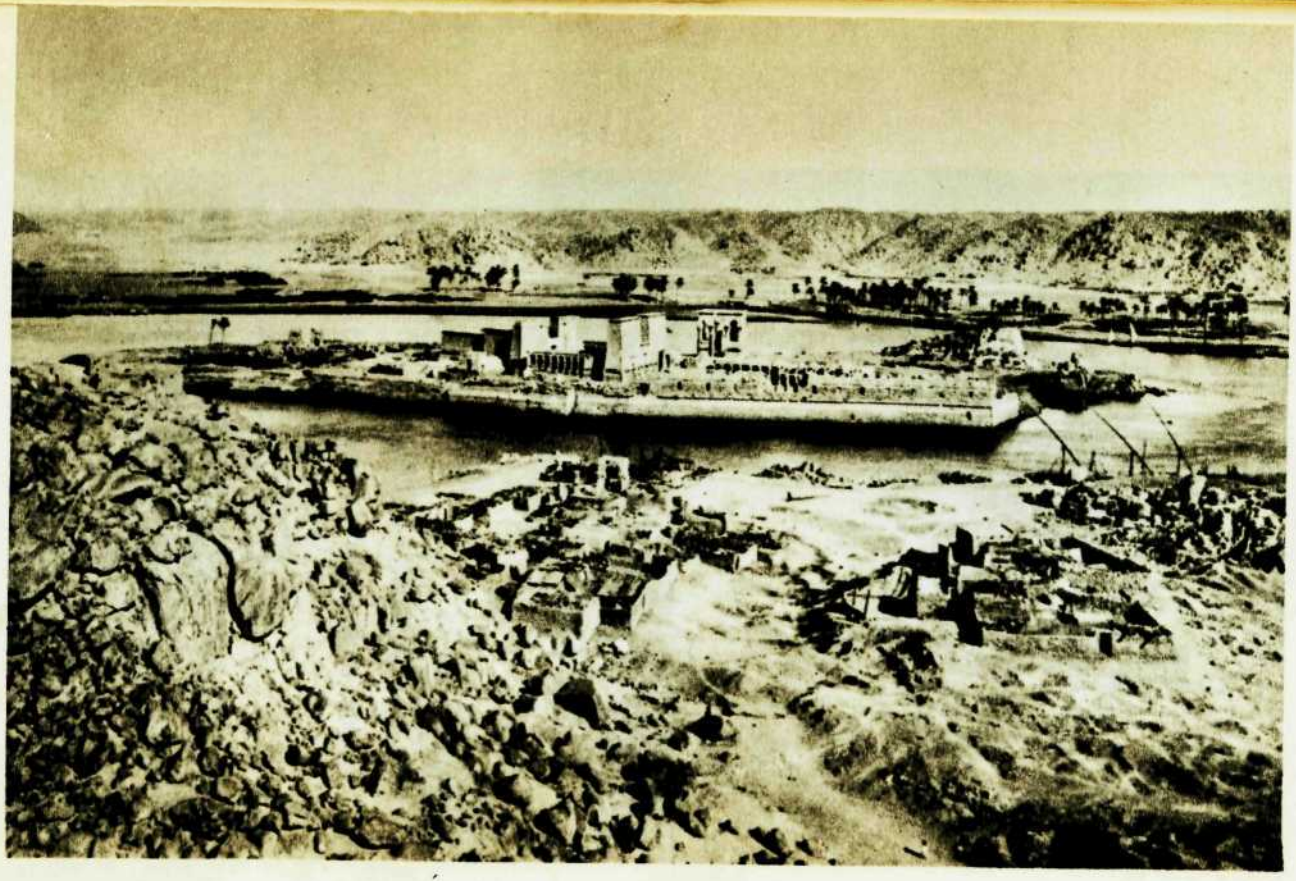
Układ pomieszczeń świątynnych nie stanowił rygorystycznego schematu, który by nie pozwalał, w ramach zasadniczego następstwa poszczególnych części budowli, na pewne uzupełnienia i modyfikacje. Wiele świątyń Nowego Państwa ma np. dwa, a nawet i trzy hypostyle, gdzie posąg bóstwa objawia się wiernym; salę ofiar i niekiedy obie sale kolumnowe poprzedza hypostylowy przedsionek. Niezależnie od istniejących zabytków mamy dość wierny opis planu świątyni egipskiej u Strabona, podróżnika greckiego z I w. naszej ery.

W pewnym sensie świątynia, jeśli chodzi o jej trzy główne zespoły: podwórzec, hypostyl i grecki adyton (tj. sala na barkę wraz z kaplicą), może być odbiciem domu •— p a ł a c u władcy lub możnowładcy. Oto treść układu w rozumieniu funkcji mieszkalnych: podwórzec odpowiadałby pomieszczeniom przeznaczonym do życia rodzinnego; hypostyl — sali jadalnej i pokojom recepcyjnym; sala

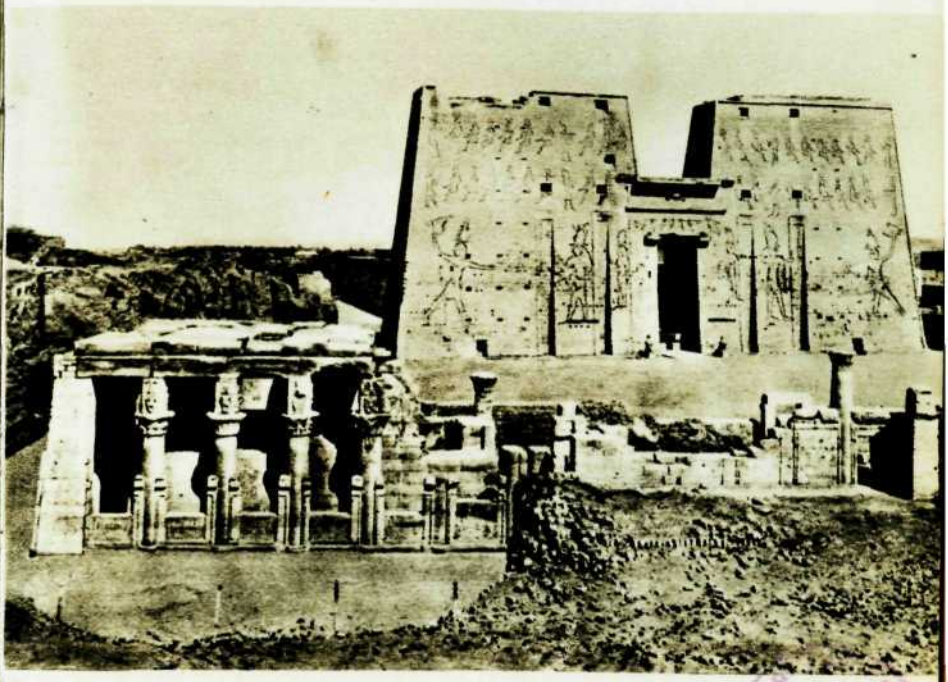
97. Nekropola w Deir el-Medina. XIX/XX dynastia

BIBLIOTEKA

98. Gzyms ze świątyni Amona w Luksorze. XVIII dynastia.



99. Świątynia Izydy na wyspie File. Okres ptolemejski

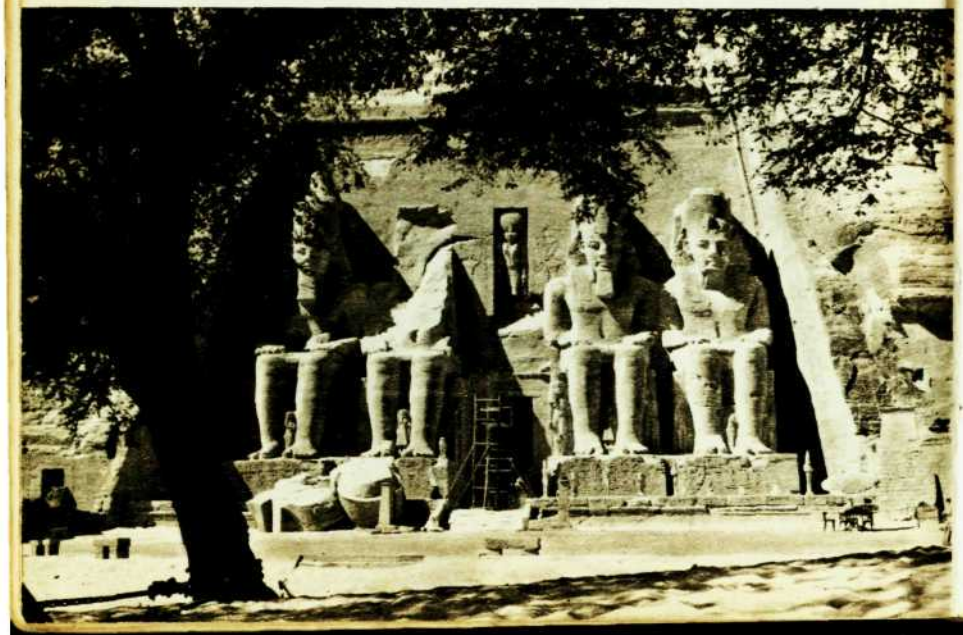


100. Świątynia Horusa w Edfu. Okres ptolemejski

101. Świątynia Hathor w Dendera. Okres ptolemejski

102. Posągi Amenhotepa III (tzw. Kolosy Memnona). XVIII dynastia

103. Świątynia Ramzesa II w Abu Simbel. XIX dynastia



na barkę z kaplicą — intymnej sypialni (por. rys. 37). Istniał bowiem pewien niewątpliwy związek z obyczajem domowym sfer dworskich i możnowładców a rytuałem sakralnym w świątyni. Bóg przecież wchodzi teraz niejako w publiczne kompetencje władcy ziemskiego, świątynia więc władzę tę symbolizuje w całej pełni. Mamy tu po części do czynienia z odwróceniem ról: w Starym Państwie król — żywy Horus — był bogiem na ziemi; w Nowym Państwie bóg, a *de facto* jego arcykapłan, reprezentuje wobec szerokich rzesz społeczeństwa władzę ziemską faraona.

O wiele ważniejszy od wspomnianych relacji wydaje mi się związek, jaki zachodzi pomiędzy tym aspektem świątyni a istniejącymi warunkami społecznymi w starożytnym Egipcie. Układ pomieszczeń świątyni Nowego Państwa, a więc i rytuał sakralny, którego wyrazem jest plan świątyni, podkreślają w całej pełni istniejące faktycznie zróżnicowanie klasowe społeczeństwa egipskiego. Lud pracujący dopuszczony był na podwórzec świątyni, gdzie w spiekocie słońca — z wyjątkiem portyków przy murach — brał udział w ceremoniach dokonywających się wewnątrz budowli. Co bardziej zagorzali wyznawcy mogli niekiedy dojrzeć przez wysokie i szerokie drzwi, prowadzące do sali hypostylowej, posąg bóstwa wnoszony tam przez kapłanów podczas ceremonii. Do sali hypostylowej, jako do recepcyjnej sali pałacu, mieli już dostęp wybrani: urzędnicy (a więc i pisarze), dostojnicy wojskowi. Jeśli hypostylów[T] było kilka, musiała, sądząc po ścisłym zhierarchizowaniu społeczeństwa, istnieć wyraźna selekcja osób dopuszczanych do dalszych pomieszczeń. Próg sali na barkę mogli prócz kapłanów przekroczyć tylko najwyżsi do-

stojnicy państwowi. W pobliżu posągu bóstwa, prócz faraona, który oddawał mu teraz pokłon głęboki padając na kolana, znajdować się mogli chyba tylko najwyżsi kapłani, może i wezyr oraz kler zatrudniony przy „codziennym kulcie".

Tak przedstawiałoby się w zarysie społeczne oblicze kanonu świątyni egipskiej. Ale powyższe uwagi nie wyczerpują ani w części całego zagadnienia. Ściśle z układem pomieszczeń związany jest problem światła słonecznego w świątyni. A więc:

a — podwórzec zalany jest promieniami słońca;
b — w hypostylu panuje półmrok, gdyż światło sączy się do wnętrza tylko (prócz otworu drzwiowego) przez kraty okien, umieszczone u góry w środkowej nawie o podwyższonej kolumnadzie;
c — sala na barkę tonie w głębokim półmroku;
d — i wreszcie najgłębszym mrokiem spowita jest kaplica z posągiem bóstwa, na które mógł czasem (jak np. w świątyni Ptaha w Karnaku) padać promień światła przez otwór w dachu mieszczący się tuż nad statuą.

Ten typ efektów, dozujących niejako nasilenie światła słonecznego w świątyni, osiągany bywał również za pomocą obniżania pułapu budowli w poszczególnych pomieszczeniach, w miarę posuwania się w głąb świątyni. Rytmowi zniżających się stropów odpowiadało nieznaczne podnoszenie się poziomu sal oddzielonych niskimi stopniami, poczynając od podwórca przy pylonach, który już mógł mieć lekką krzywiznę w poziomie, wznoszącą się ku hypostylowi. Biorąc pod uwagę, że prócz głównego hypostylu rozciągającego się na całą szerokość podwórza, tj. odpowiadającego szerokości

świątyni, w obrębie prostokąta murów zewnętrznych budowli, każde z następnych pomieszczeń, było węższe, gdyż otaczały je obejścia lub małe celle —- układ osi konstrukcyjnych świątyni zbliżał się w wyglądzie do wyciągu miecha aparatu fotograficznego, w którym miejsce matówki zajmowały pylony, soczewki zaś —• posąg bóstwa.

Taka kompozycja budowli była rezultatem założeń dogmatycznych wiary i kultu, a pozostawała w ścisłym związku z orientacją świątyni. Niektórzy egiptolodzy wyrażali przekonanie, że Egipcjanie orientowali swoje świątynie na wschód słońca (jak to było zasadą w starożytnej Grecji), jednakże taka orientacja świątyń występuje w Egipcie bardzo rzadko. Można ją zaobserwować np. w słynnej nubijskiej świątyni Ramzesa II w Abu Simbel (por. ii. 103). Olbrzymia jednak większość, i to najważniejszych, świątyń Nowego Państwa, ma oś zorientowaną inaczej; bądź to odwrotnie, jak np. w Karnaku: na północny-zachód lub na południe (jak świątynia Chonsu), bądź na północ, jak świątynia Mut i świątynia w Luksorze (por. rys. 33). Jakże w takim razie można przyjąć za zasadę, że orientację świątyni uzależniano od tego, czy pierwszy promień wschodzącego słońca mógł spocząć na ukrytym w głębi kaplicy posągu bóstwa (jak w Abu Simbel)? Pomijając fakt, że wschód słońca w zależności od pór roku wypada w różnych punktach wschodniej strony horyzontu — szereg tekstów świątynnych, dotyczących ceremoniału wytyczania przez króla planu świątyni, mówi co innego. Czyż można do „słonecznej" orientacji świątyni odnieść np. jeden z tekstów w świątyni w Edfu, który powiada: „Chwytam drewniany kołek i rękojeść laski [berła], trzymam sznur z [boginią] Seszat; mój wzrok

śledzi bieg gwiazd; moje oko spoczywa na Meszetu [Wielka Niedźwiedzica]; Bóg wskazujący czas stał obok mej *merchet* [klepsydra]; ustanowiłem cztery rogi świątyni I"

W skomplikowanym systemie religijnym starożytnych Egipcjan poczynając od okresu dynastycznego, ogólnej czci państwowej zażywały bóstwa solarne, jak Ra w Starym czy Amon w Nowym Państwie. Nie znaczy to jednak wcale, że wytyczanie osi świątyń budowanych dla kultu innych bogów miało być podporządkowane tzw. osi słonecznej. Zresztą, jak stwierdziliśmy, tak nie było. Możemy więc domniemywać, przyjmując jako ogólne założenie dla podstawy religii egipskiej kulty astralne, że świątynie poszczególnych bogów w okresie Nowego Państwa orientowane były na położenie poszczególnych planet w ściśle określonej porze nocy, że właśnie promień danej planety — w czasie odpowiadającym jej ewolucji — padał na posąg bóstwa w głębi świątyni. Wysuwając takie przypuszczenie należy jednak zastrzec się, że sam problem nie jest jeszcze dostatecznie zbadany i wyjaśniony.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że kierunek układu osiowego świątyń Nowego Państwa nie jest dziełem przypadku czy fantazji faraona lub jego architekta, ale — jak cały kanon świątyni egipskiej — związany jest ściśle z realną rzeczywistością, praktykami i dogmatem kultu, który Egipcjanie pojmują realistycznie, nie zaś mistycznie. Dlatego też znana z inskrypcji w świątyniach Edfu i Dendera „ceremonia napięcia sznura", według której faraon dokonuje wytyczenia kierunku północno-południowego, zgodna jest istotnie z orientacją obu świątyń.

W kanonie świątyni egipskiej odbity mimy bowiem nie tylko, jak sądzę, układ stosunków społecznych i dogmat panującego kultu (a właściwie kultów), ale w dekoracji i ukształtowaniu jej wnętrza występuje bardzo wyraźnie tendencja do realistycznego odtworzenia przyrody. Świątynia egipska jest odbiciem ziemskiej przyrody Egiptu, a nie wyimaginowanych terenów nieba, jak sądzili egiptolodzy starszej generacji. Stoi ona na żyznej ziemi tego kraju. Dolne partie ścian zdobią zazwyczaj ornamenty roślinne, niektóre zaś świątynie posiadają u dołu wzdłuż zewnętrznej strony murów charakterystyczny odgięty na zewnątrz niski profil, dekorowany stylizowanym ornamentem roślinnym, który równocześnie pełni funkcję użytkową: ochronę przed wężami (ii. 98). W hypostylach kolumny, o kształtach palm lub związanych łodyg lotosu czy papirusu, ozdobione są kapitelami w formie zamkniętych pąków kwiatu, które jak wiadomo, zamykają się w nocy. Jedynie zazwyczaj w nawach głównych lub w kolumnadach łączących dwa zespoły, np. w Luksorze, występują kapitele o otwartych kielichach.

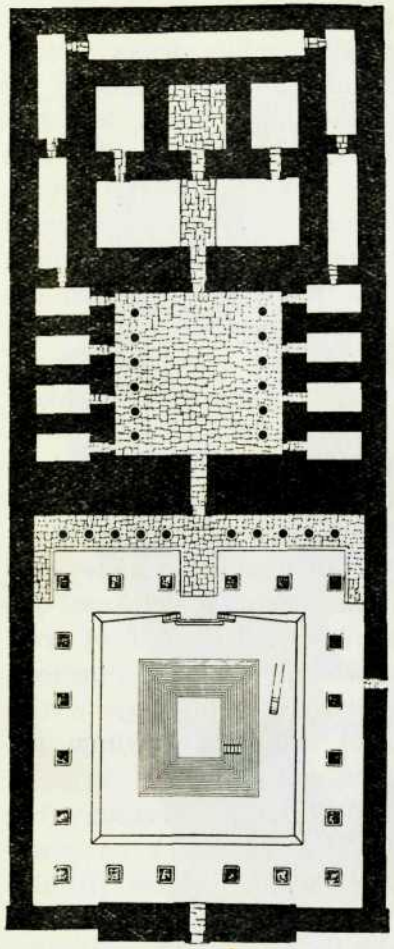
Pułap świątyni zdobią na tle ciemnego błękitu złote gwiazdy, tzw. konstelacje dekanalne patronujące 36 częściom nieba, bóstwa zodiakalne i bóstwa gwiezdne w barkach sunących po niebie. Po bokach widnieją wielkie sępy z rozpostartymi skrzydłami. Uskrzydlone dyski powtarzają się wielokrotnie. Wnętrze więc świątyni przedstawia obraz nocnego krajobrazu nad Nilem czy to w gaju palmowym, czy w gąszczach papirusów. Stwarza ono artystyczne ramy do kontemplacji nieboskłonu w pogodną zawsze i ciemną — jeśli bez tarczy księżyca — noc egipską, jaką od czasów osiedlenia

się w dolinie Nilu mógł przeżywać stale każdy mieszkaniec tego kraju.

Przyjmując do repertuaru form dekoracyjnych typowe dla tej ziemi elementy, sztuka egipska wytworzyła w swojej architekturze najbardziej r o d z i m e f o r m y artystycznego wyrazu. Specyfika przyrody tego kraju powoduje, że pomimo swej wysokiej artystycznej wartości, właśnie z powodu silnego piętna tkwiącej w nich rodzimości, elementy architektury egipskiej poza Egiptem wyglądają rażąco obco i nie dają się (jak np. twory sztuki greckiej) odtworzyć i zastosować na innym terenie oraz w innych warunkach historycznych. Mało tego, ścisłe historyczne uwarunkowanie powstania tych form w określonym układzie stosunków społecznych i gospodarczych sprawia, że dziś, nawet w Egipcie, nawrót w budownictwie do elementów starej architektury daje w wyniku dzieła cudaczne.

Sumując możemy stwierdzić, że:

1. Kanon świątyni egipskiej zrodził się w określonych warunkach historycznych, jako wyraz wzrostu wpływów i władzy kleru — głównie tebańskiego Amona — w okresie Nowego Państwa.
2. Odbija on w układzie planu, zgodnie z rytuałem sakralnym, zróżnicowanie klasowe społeczeństwa egipskiego.
3. Oddaje w ukształtowaniu i w dekoracji wybitnie realistyczne elementy, stanowiące wartości rodzime sztuki egipskiej, których trwałość uwarunkowana jest ściśle określoną sytuacją historyczną.
4. Kompozycja osi świątyni podkreśla podstawowy dogmat danego kultu.



29. Plan świątyni grobowej Amenhotepa syna Hapu. Teby. XVIII dynastia

Pozostaje zastanowić się jeszcze nad dokładniejszym sprecyzowaniem okoliczności i momentu, kiedy kanon świątyni egipskiej przybrał ostatecznie sprecyzowaną formę. Do niedawna sądzono, że klasyczny typ świątyni pojawia się nie prędzej niż dopiero w okresie XX dynastii. W latach powojennych badałem to zagadnienie i udało mi się stwierdzić, że ,,znormalizowany" układ świątyni ^występuje już o 200 lat wcześniej, pod koniec XVIII dynastii, a twórcą kanonu był nie kto inny, jak wspomniany już nadworny architekt Amenhotepa III, sam noszący imię Amenhotep — syn Hapu. Jego to bowiem świątynia grobowa w pobliżu Medinet Habu (w Tebach) wykazuje w planie wszystkie zasadnicze cechy klasycznej świątyni egipskiej ,(rys. 29).

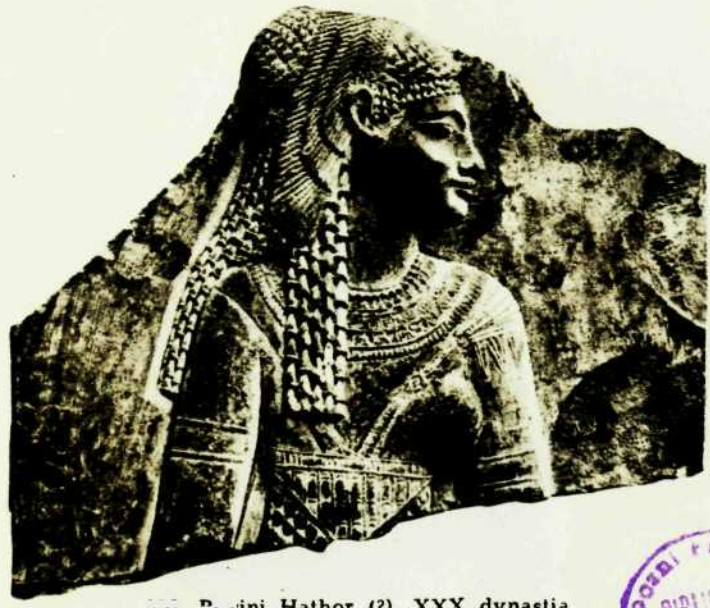
Rzecz jasna, że nowatorskie poczynania Amenhotepa syna Hapu w zakresie budownictwa sakralnego nie zrodziły się nagle. Elementy kanonu tej architektury narastały z wolna w miarę kształtowania się specyficznych stosunków pomiędzy klerem Amona a dworem królewskim jako wyraz pewnego układu sił społecznych w okresie Nowego Państwa. Jeśli Amenhotep syn Hapu był twórcą kanonu w tym sensie, że pierwszy w swoich budowlach zrealizował w całej pełni zasady układu przestrzennego, kompozycji osi świątyni i jej realistyczną dekorację, to czy właśnie w tym fakcie nie należy szukać wytłumaczenia wyjątkowego w dziejach egipskich zaszczytu, jakiego doznał od króla i chyba na pewno w porozumieniu z hierarchią kleru Amona: prawo wzniesienia dla swego *ka* świątyni grobowej. Żadne bowiem inne jego realizacje architektoniczne, nawet największe, jak świątynia grobowa Amenhotepa III, z której przetrwały do naszych czasów słynne Kolosy Memnona (por. ii. 102), nie stanowiłyby dostatecznego wytłumaczenia tej wyjątkowej łaski i przywileju nie spotykanego ani przedtem, ani potem.

Dodajmy jeszcze, że człowiek ten czczony był w późniejszych okresach jak wieszczek na równi z wielkim budowniczym faraona Dżesera (III dynastia) Imhotepem, który przecież był prekursorem „kanonu" zespołu budowlanego piramidy. Zmarł pomiędzy 31. a 34. rokiem panowania Amenhotepa III. Słynną grobową świątynię inaugurował jego następca, również naczelny architekt królewski (też Amenhotep), pełniący podówczas funkcję wezyra. On to w 31. roku panowania króla dokonał otwarcia dla kultu swego wielkiego poprzednika, Amenhotepa syna Hapu, poświęconej

104. Portret kapłana, tzw. zielona głowa. XXVI dynastia

BIBLIOTEKA

105. Król przed boginią. Okres ptolemejski



106. Bogini Hathor (?). XXX dynastia

Biblioteka Gdańska

107. Malowidło z grobowca Petozyrysa. Dynastia macedońska

108. Posąg cesarza Augusta. Okres rzymski

mu świątyni grobowej, którą wzniósł tamten jeszcze za życia. Zresztą nie kto inny jak następca Amenhotepa syna Hapu, ten właśnie architekt noszący również imię królewskie był twórcą świątyni Chonsu w Karnaku, wzniesionej za Amenhotepa III (odnowionej jedynie za czasów Ramzesa III). Ta zaś właśnie świątynia uważana była dawniej przez egiptologów •— zresztą i do dziś pogląd ten jest całkowicie słuszny — za najbardziej typowy przykład kanonu świątyni egipskiej (por. rys. 27, 28).

Mówiąc o pozycji społecznej artystów w starożytnym Egipcie, wspomnieliśmy już o tym, że architekci zażywali znacznie większego poważania i wśród twórców zajmowali stanowisko o wiele wyższe niż np. malarze czy rzeźbiarze. W pewnym sensie upoważniała ich do tego wiedza fachowa — byli przecież czymś więcej niż tylko skrybami. Ale na pewno nie wznoszone świątynie dla bogów czy pałace dla królów przyczyniły się do zdobycia przez nich szczególnej pozycji w hierarchii społecznej Egiptu. Wydaje mi się, że wytłumaczenia ich roli i znaczenia należy szukać na innym terenie ich działalności: w projektowaniu i budowie grobowców królewskich.

Od architekta przecież zależało niezbędne zabezpieczenie zwłok przed zbezczeszczeniem, sprzętu grobowego przed kradzieżą, a przede wszystkim zachowanie w tajemnicy, gdzie ukryte jest właściwe wejście do grobu. Ineni, architekt Totmesa I, w jednej ze swoich inskrypcji powiada, że „sam jeden kierował wykonaniem grobu dla króla, aby nikt dojrzeć ani usłyszeć nie mógł". Inni „naczelnicy robót" wyrażali się w podobny sposób. Architekt był tym, który stwarzał ramy otoczenia dla

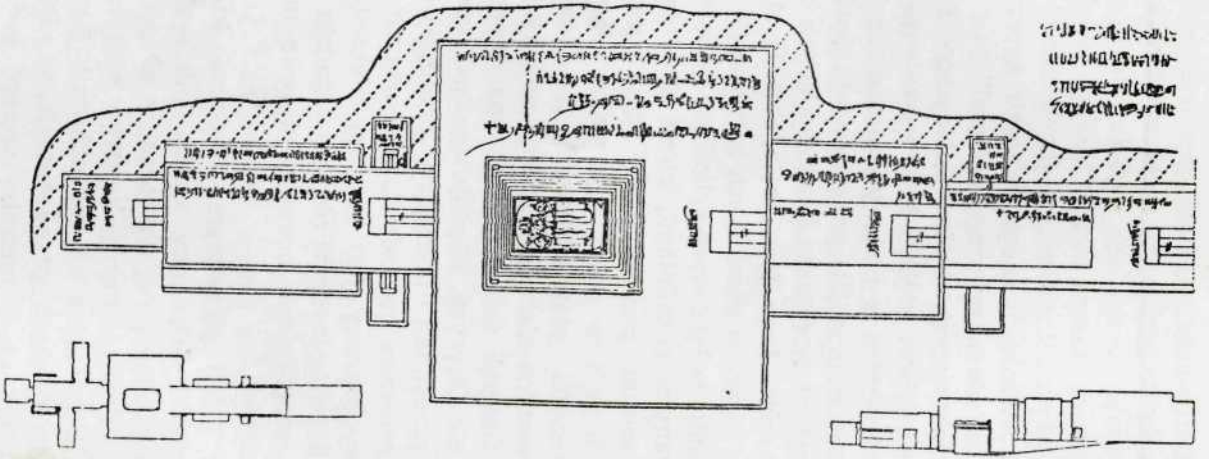
wieczystego przebywania *ka*. Od architekta więc zależało w dużej mierze, czy wiekuista droga życia pośmiertnego odbywać się będzie w warunkach sprzyjających. Czyż takiego człowieka nie było warto sowicie wynagrodzić?

Nic dziwnego, że w grobie architekta Cha, kierującego budownictwem za czasów Amenhotepa II, znaleziono miarę łokciową ze złota. Czyż królowi nie wypadało wprost zabiegać o względy budowniczego, aby z powierzonego mu zadania wywiązał się należycie? Czyż nie należało go cenić więcej od innego artysty, rzeźbiarza lub malarza, którego utwór można było z łatwością zastąpić innym? Zmiana architekta w czasie trwania robót budowlanych w grobowcach mogła okazać się zgubna w skutkach nie tylko dla trwałości budowy, ale pociągała za sobą ujawnienie tajemnicy wejścia do wiekuistego przybytku. Na tym tle bardziej dla nas będą zrozumiałe zawrotne kariery życiowe i pośmiertne Imhotepa, Senmuta, Amenhotepa syna Hapu i wielu innych architektów egipskich.

Nigdy już później w świecie starożytnym nie zdołali architekci wynieść się tak wysoko w hierarchii społecznej. Nawet Iktinos, twórca Partenonu na Akropolis w Atenach, musiał się poddać kierownictwu Fidiasza, nie mówiąc już o podrzędnej na ogół roli budowniczych w kulturze rzymskiej. Tym bardziej znamienny wydać się może fakt, że najbliższą analogię do stanowiska Ineni, Hapuseneba, Puimre, Hori, Suti i wielu innych, nie mówiąc już o trzech wspomnianych mistrzach, spotykamy dopiero u schyłku świata starożytnego. Kasiodorus, senator i sekretarz Teodoryka, króla Gotów, cytuje formularz stanowiący wzór nominacji odręcznej, którą władca skierowywał do architekta powołanego do kierowania robotami publicznymi. Tekst zawiera nie tylko wzmiankę o zaszczytnym charakterze i chlubnych zadaniach tego urzędu — w końcowych słowach uderza zwrot, którego władca nie wahał się użyć: „Rozważ też, jak łaskawie jesteś traktowany: wśród licznego orszaku kroczysz ze złotą różdżką pierwszy przed królem!"

Do najciekawszych budowli Nowego Państwa należą niewątpliwie wielkie, kute w skale grobowce faraonów. Niektóre z nich, jak grobowce Totmesa III i Amenhotepa III, przedstawiają prawdziwy labirynt krętych korytarzy i odbiegających od nich komór i kaplic. Inne (np. króla Seti I) stanowią podziemne pałace o chodnikach założonych na różnym poziomie, połączonych schodami i opatrzonych zamaskowanymi zapadniami, które utrudniały niewtajemniczonym penetrację w głąb przybytku. Ściany tych grobów pokryte są malowidłami i polichromowanymi płaskorzeźbami o demonicznej czasem tematyce niebezpieczeństw czyhających na duszę po śmierci, zanim dostąpi ona oczyszczenia przed Sądem Ozyrysa. Modlitewne inskrypcje wypełniają przestrzeń pomiędzy przedstawieniami. Strop dekorowany gwiazdami, w głównych zaś komorach wyobrażony jest na nim niekiedy układ konstelacji gwiezdnych w okresie narodzin faraona lub dwunastogodzinna nocna wędrówka duszy po oceanie niebios.

Totmes I był pierwszym faraonem, który dla zabezpieczenia tajemnicy grobu oderwał swoją świątynię grobową od ukrytego w skale miejsca pochówku. Jego następcy kontynuowali ten zwyczaj (rys. 30). Zabieg ów nie uchronił, jak wiemy, grobów królewskich przed rabunkami. Dla kultu zmarłego faraona wznoszono szeregi świątyń na

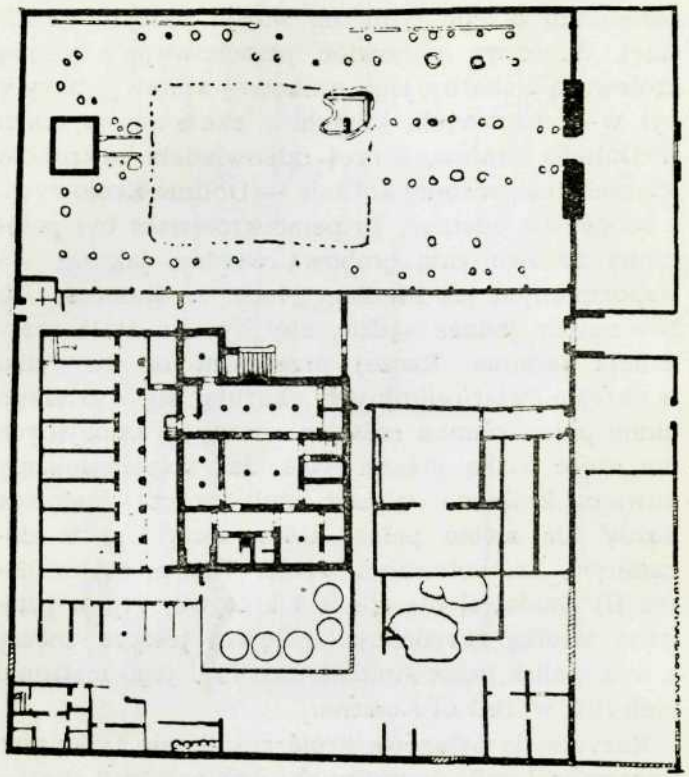


30. Plan grobu Ramzesa IV na papirusie z Turynu. XX dynastia

zachodnim brzegu Nilu, na skraju pustyni tebańskiej. Właściwy grobowiec, przechowujący mumię królewską i skarby jego grobowej zastawy, ukryty był w podziemnych, kutych w skale przybytkach w Dolinie Królów, której odpowiadała nekropola ich małżonek w innej kotlinie — Dolinie Królowych.

Mogło się zdarzyć, że pałac królewski był połączony ze świątynią grobową władcy, jak np. we wspomnianym już Medinet Habu, za Ramzesa III. Nie należy jednak sądzić, aby była to stała rezydencja faraona. Raczej przebywał on tu tylko w okresie świąt religijnych, ukazując się w wielkim oknie pałacu-zamku rzeszom wiernych, oddających mu cześć boską już za życia. Jak wspomnieliśmy bowiem, królowie egipscy mieli zwyczaj budować każdy dla siebie pałac, który służył im w doczesnym, krótkotrwałym życiu. Tak np. Amenhotep III zbudował dla siebie i królowej Tiji w Malgatta wielką rezydencję, a lepiej jeszcze znamy z wykopalisk pałac Amenhotepa IV i jego małżonki Nefertiti w Tell el-Amarna.

Rezydencja pałacowa króla różniła się tylko rozmiarami od willi ówczesnych obszarników i dostojników państwowych (rys. 31). Tak jak i wille otaczał ją piękny ogród. Przedsionki i sale recepcyjne wsparte były na lekkich drewnianych kolumnach, pokrytych malowanym stiukiem. Również ściany pokojów zdobiły malowidła. Pod tym względem architektura mieszkalna Nowego Państwa nie uległa zasadniczym zmianom od praktyk poprzedniego okresu. Natomiast w aglomeracjach miejskich występowały wtedy domy dwupiętrowe. Parter służył zwykle na warsztaty; pierwsze piętro stanowiły pokoje recepcyjne, na drugim zaś znajdowały się sypialnie.



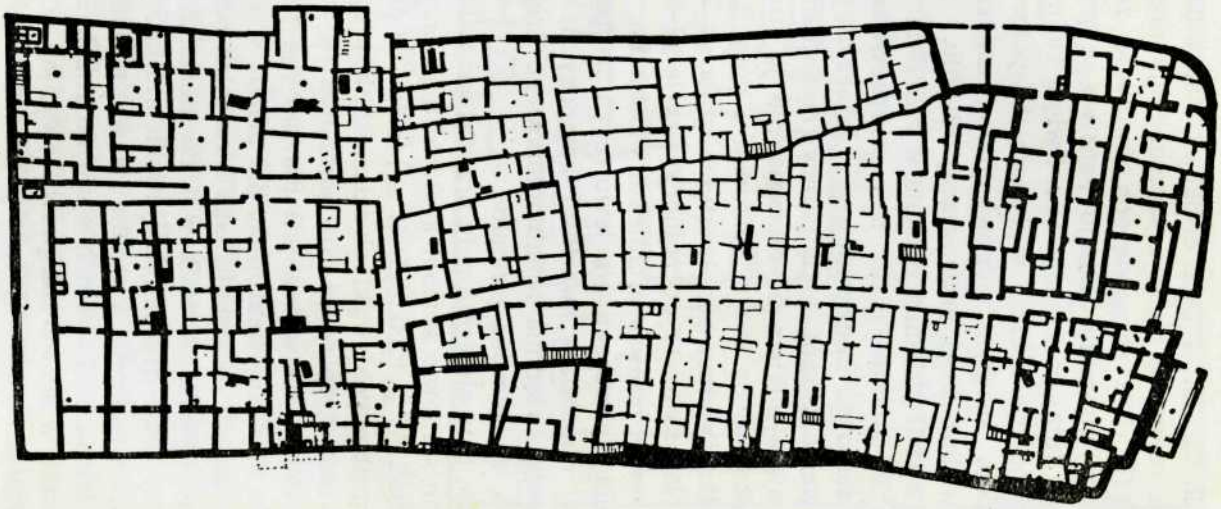
31. Plan domu w Tell el-Amarna. XVIII dynastia

Ale nie pałac królewski czy willa wielmoży mogą być uważane za reprezentacyjny typ architektury egipskiej. Jest nim przede wszystkim, tak jak i w Grecji, świątynia. Powróćmy więc do budowli sakralnych. Z innych świątyń grobowych lepiej zachowanych do naszych czasów należy wymienić niewielką świątynię Seti I w Gurna oraz potężny zespół ruin świątyni grobowej i pałacu Ramzesa II, słynne Ramesseum. Wygląda na to, że we wspomnianej już wielokrotnie przepięknej świątyni królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari mamy do czynienia z czymś w rodzaju szczególnego przejawu kanonu (ii. 94), stanowiącego ewolucję zespołu grobowego piramidy Starego Państwa, a przystosowanego tutaj do rytuału tzw. Święta Doliny obchodzonego rok rocznie w Tebach. Współgrały tu z układem świątyni odpowiednio rozmieszczone kioski wzdłuż drogi prowadzącej od Nilu.

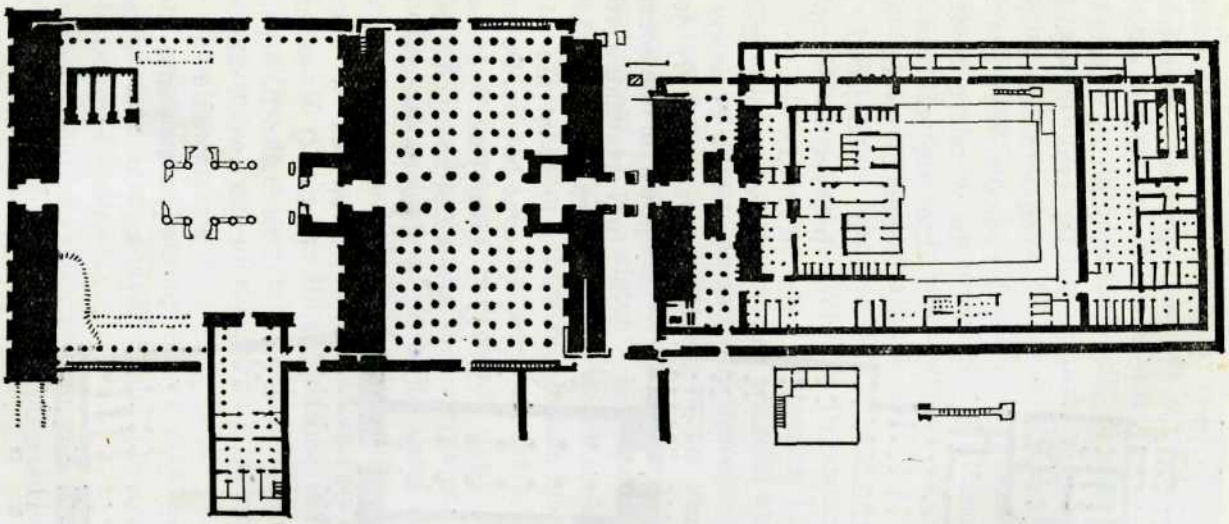
Kotlina Deir el-Bahari musiała w tym okresie, jak wynika z ostatnio przez nas przeprowadzonych badań, stanowić najpiękniejszy i najbardziej zharmonizowany zespół architektury monumentalnej, przylegającej łukiem do otaczających ją stromych ścian tebańskiego geblu. Pośrodku u góry dominowała odkryta przez nas świątynia grobowa Totmesa III. Na prawo, tj. od północy, przylegał do niej wielki zespół tarasów architektury Senmuta, wzniesiony dla Hatszepsut. Na lewo, czyli na południe od niej, dopełniała zwartości kompozycji starsza tarasowata świątynia Mentuhotepów ze Średniego Państwa, zwieńczona piramidą.

Zresztą ostrosłup piramidy przestał już w Nowym Państwie stanowić symbol królewskiego przybytku wieczności. W pobliskiej Deir el-Medina na dachach kaplic grobowych zwykłych rzemieślników mieściły się też niedużych rozmiarów piramidki (ii. 97).

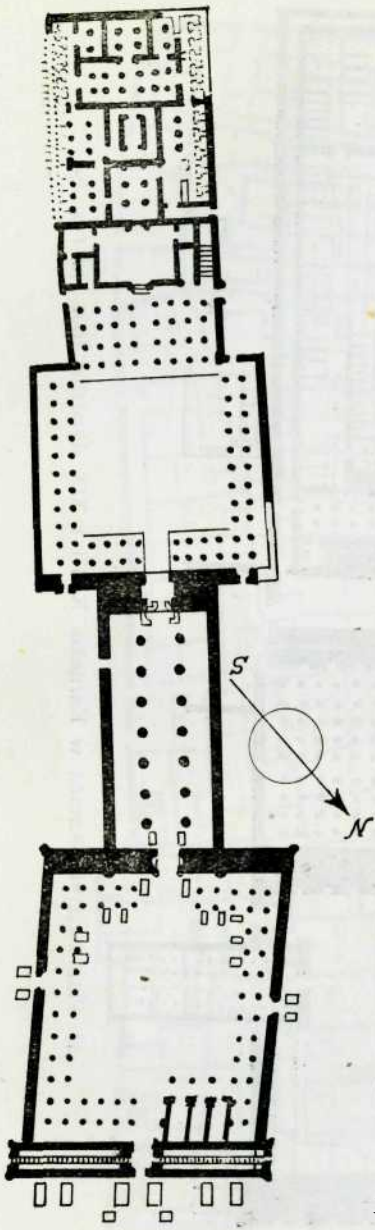
Deir el-Medina ważne jest dla nas nie tylko ze względu na swoją nekropolę, ale przede wszystkim z uwagi na to, że wykopaliska francuskie odsłoniły tu ruiny osiedla robotników i rzemieślników pracujących przy grobach królewskich. Mieściło się ono we względnie szerokim wąwozie skalistym, gdzie jednak brakowało miejsca do rozplanowania miasteczka w sposób tak prawidłowy, jak udało się tego dokonać na skraju pustyni fajumskiej, w Ka-



32. Plan osiedla w Deir el-Medina. XIX i XX dynastia



33. Plan **świątyni Amona w Karnaku. XVIII i XIX** dynastia (por, też rys. 26)



34. Plan świątyni Amona w Luksorze. XVIII dynastia

hun, dla budowniczych piramidy Sezostrisa II.

W Deir el-Medina uliczki są wąskie i kręte; brak jakiejkolwiek regularności w planie osiedla. Wygląda na to, że w miarę rozszerzania się zakresu prac dobudowywano domy do istniejącego już poprzednio kompleksu (rys. 32).

Świątynie grobowe władców Nowego Państwa nie były jednak głównym miejscem kultu i ceremonii religijnych. Temu celowi służyły świątynie poświęcone bogom. Do najwybitniejszych i najbardziej znanych z okresu Nowego Państwa należy przede wszystkim świątynia w Luksorze* (rys. 34) o załamanej osi budowli, wynikającej z dwóch etapów jej powstawania i chęci wyprostowania kierunku do alei sfinksów,

łączącej ten przybytek Amona z wspomnianą świątynią Chonsu w Karnaku (por. rys. 26—28).

Główna świątynia Karnaku nie jest tworem jednolitym (rys. 33). Składają się na nią wielkie budowle sakralne, wznoszone przez Totmesa III, Hatszepsut, Amenhotepa III, oraz wzniesiona następnie olbrzymia sala hypostylowa i dziedziniec z pylonami — dzieło faraonów Seti I i Ramzesa II. Następcy ich też starali się uświetnić swoimi budowlami ten wspaniały zespół sakralny. Mamy więc tu świątynię Ramzesa III, a później nawet Taharka kazał ustawić na Wielkim Dziedzińcu swoją kolumnadę. Główna oś olbrzymich świątyń w Karnaku biegnie z zachodu na wschód; ale prócz tego mamy oś drugą, północną (z szeregiem pylonów), która kończy się świątynią bogini Mut ozdobioną wspaniałą serią granitowych posągów lwiej bogini Sechmet. Obok świątyń Amona, Mut i Chonsu nie brak było w Karnaku mniejszych sanktuariów (por. rys. 26), jak np. dobrze zachowana mała świątynia boga Ptaha. W Karnaku możemy spotkać wszystkie wspomniane poprzednio typy kolumn i dekoracji architektonicznych, poczynając od tzw. słupów protodoryckich aż do najbardziej skomplikowanych kształtów kolumn, kapiteli i filarów ozyriackich. Pewną nową formę stanowią granitowe filary z czasów Totmesa III zwieńczone kapitelami typu heraldycznego, wyobrażającymi z dwu stron lilie i papirusy, symboliczne kwiaty „połączonych obu krajów".

Wielka świątynia faraona Seti I w Abydos ma dwa hypostyle i aż siedem kaplic poświęconych sześciu bogom i królowi.

Herezja Echnatona, która pozostawiła tak trwałe ślady w sztuce figuralnej Nowego Państwa, zna-

lazła również swój wyraz i w architekturze sakralnej. Świątynia poświęcona tarczy Atona (ii. 95) miała pylony i wielki hypostyl, ale nie była przykryta dachem dlatego, aby życiodajne promienie słońca mogły bez przeszkód docierać do jej wnętrza. W jej obejściu, otoczonym murem, wznosiły się więc kolumny, które niczego nie podtrzymywały.

Może najciekawszym jednak zabytkiem architektury sakralnej okresu Nowego Państwa i dziś szczególnie aktualnym, jest wielka świątynia skalna Ramzesa II w Abu Simbel, w Nubii, niedaleko późniejszej granicy Sudanu (na północ od drugiej katarakty). Wykuta ona została w skale różowego piaskowca na polecenie tegoż władcy dla uświetnienia trzydziestego jubileuszu jego panowania (por. ii. 103). Olbrzymia fasada w kształcie trapezu przypomina pylony świątyni. Z każdej strony wejścia wznoszą się po dwa dwudziestometrowej wysokości posągi siedzącego na tronie króla, przy którego nogach widnieją małe statuy członków jego rodziny, a przede wszystkim pięknej żony Nefertari. Dla niej też, w najbliższym sąsiedztwie, kazał Ramzes II wykuć w skale inną, mniejszą świątynię.

U góry skalnej fasady znajdują się fryzy deko-, racyjne, z których najwyższy wyobraża rząd małp. Wysokie drzwi wiodły do dużej sali wspartej na ośmiu słupach ozyriackich. Ta duża komora skalna odpowiada dziedzińcowi świątyń klasycznych. Za nią znajduje się druga sala z hypostylem, głębiej sala na barkę i właściwe sanktuarium-kaplica. W tylnej jej ścianie wykute zostały w skale cztery posągi bóstw: Ptah, Amon, ubóstwiony już Ramzes II i Ra-Harachte. Świątynia była dokładnie

109. Portret trumienny z Fajum. Okres rzymski

110. Posąg granitowy z Dime. Okres rzymski

111. Żeńska personifikacja boga Tota Okres późnomeroicki

112. Anubis i **Tot nad mumią zmarłego. Koniec I w.**

113. Horus zabijający krokodyla. Okres koptyjski

114. Relief przedstawiający Orfeusza. Okres koptyjski

115. Relief przedstawiający nimfy. Okres koptyjski

orientowana na wschód, tak aby w dniu powtarzającego się jubileuszu władcy pierwsze promienie wschodzącego słońca padały na twarz Ramzesa-boga.

• Dziś świątynia przestała istnieć. Z wielu projektów — wśród których nie brak było i polskiego — ochrony tego zabytku przed zalewem wód powstającego zbiornika wód w Nubii, UNESCO patronujące akcji ocalenia Abu Simbel oraz rząd Zjednoczonej Republiki Arabskiej zatwierdziły do realizacji projekt szwedzki, przewidujący kosztem około 40 milionów dolarów wycięcie obu świątyń Ramzesa i Nefertari w bryłach trzydziestotonowych. Bloki te przetransportuje się następnie o 60 m wyżej, na szczyt skały, gdzie za kilka lat obie świątynie zostaną odbudowane z oryginalnych elementów.

Sposoby ocalenia zabytków Nubii, a przede wszystkim najwspanialszych z nich, tj. świątyń skalnych w Abu Simbel, były ostatnio przedmiotem ożywionej dyskusji nie tylko w gronie archeologów. Powstrzymywano się z podjęciem ostatecznej decyzji, a tymczasem rosła budowa nowej tamy w Asuanie. Wreszcie zabrakło już czasu na realizację innego projektu; nie było wyboru — pozostało tylko pocięcie świątyni na kawałki. Na pewno nie jest to projekt najlepszy. Od początku zresztą byłem jego przeciwnikiem i właśnie, jak na ironię losu, mnie przypadło w udziale przewodniczyć międzynarodowemu Komitetowi ekspertów czuwających nad jego urzeczywistnieniem aż do chwili ponownego ustawienia obu świątyń w nowym, sztucznym krajobrazie.

XII

PRZED ZACHODEM SŁOŃCA

Epoka Późna

Sztuka chyli się ku upadkowi. Piramidy w Sudanie. Neoklasycyzm książąt z Sais. Kanon zdał egzamin. Ekonomia i polityka decydują o charakterze sztuki ptolemejskiej. Niewypał nowej idei. Serapis w Aleksandrii i Horus w Edfu. Egipcjanie uczą się od Greków modelowania. Nowi władcy składają hołd egipskim bogom. Odkopujemy Apollinopolis Magna. Rzymowi nie powiodło się zmienić sztuki egipskiej. Posągi z Dime i portrety z Fajum. Tot w rzymskim pancerzu. Nubijczycy pożyczają od Egipcjan sztukę

Ponad tysiąc lat trwał zachód słońca sztuki egipskiej. To niewiele zważywszy, że słońce tej sztuki wschodziło około trzech tysięcy lat, zanim osiągnęło pełnię blasku w okresie Starego Państwa. Można się sprzeczać co do tego, czy stało ono w zenicie już za Cheopsa, czy za Amenemhatów, Sezostrisów — czy też dopiero w Nowym Państwie. Ale nie ma wątpliwości, że poczęło się ono chylić ku zachodowi pod koniec dynastii Ramessydów. Okres, który teraz nastąpił, nazywany jest zwykle w dziejach kultury egipskiej Epoką Późną. Nie tylko osłabła w tym czasie władza faraona, na którego tronie zasiadali także obcy najeźdźcy z południa i zachodu, ale burzliwe czasy nie sprzyjały ani rozwojowi kraju, ani jego sztuki. Już panowanie XXI dynastii prowadzi do faktycznego rozbicia kraju. W Tebach rezydują królowie-kapłani, którym początek daje znany nam bliżej Her^ior, arcykapłan Amona. W Tanis, na skraju Delty, inni współcześni im królowie rozszerzają założoną przez Ramzesa II północną rezydencję. Grobowce władców z czasów XXI i XXII dynastii, zbudowane na podwórcach świątyń, są bardzo skromne: z ciosów kamiennych, surowe w formie, bez ozdób. W sarkofagach i zastawie grobowej przeważa srebro zamiast złota.

Tymczasem na południu, w Nubii, zaczyna wytwarzać się samoistny organizm państwowy. Upadek władzy i autorytetu władcy w Egipcie pociąga za sobą zmniejszenie znaczenia i mocy egzekucyjnej wicekróla egipskiego w Nubii. W rejonie Napata, na zachód od czwartej katarakty nilowej, powstaje nowy ośrodek władzy państwowej, który szybko doprowadza do konsolidacji dużego terytorium obejmującego obszary poddane dawnej władzy wicekróla Nubii, na południe od pierwszej katarakty. Pianchi (751—716) wyrusza ze swej rezydencji w Napata, podbija Egipt i zakłada nową, nubijską, inaczej zwaną etiopską, XXV dynastię w Egipcie. Jakkolwiek królowie nubijscy oficjalnie rezydują w Tebach lub w Tanis, to jednak ich grobowce kamienne, kształtu niedużych, bardziej wysmukłych piramid wznosić się będą w pobliżu Dżebel Barkal w rejonie Napata. Z okresu XXV dynastii zachował się wspaniały granitowy portret Montuemhata, jednego z prefektów stolicy (Teb) o charakterystycznym typie Nubijczyka z oryginalnym uczesaniem włosów.

Kiedy władcy tej dynastii, pokonani przez Asyryjczyków, którym udało się nawet zdobyć i zniszczyć Teby, niedługo potem wycofają się do swej rodzimej Nubii, tam kultywować będą tradycje wielkiej kultury egipskiej w granicach swego królestwa. Dzieje tego królestwa Nubii podzielić można na dwa zasadnicze okresy. Pierwszy — napatański — sięgać będzie do 295 r. p.n.e., drugi zaś, po przeniesieniu stolicy ze zniszczonej Napata do Meroe (pomiędzy piątą a szóstą kataraktą) nazywa się okresem .meroickim; trwać on będzie do połowy IV w. naszej ery. Sztuka meroicka jest sztuką egipską zarówno w swej formie, jak

i — w dużej mierze — w treści. Zanim jednak będziemy mogli poświęcić jej nieco więcej uwagi, powróćmy na północ, do właściwego Egiptu.

U boku Asurbanipala, zdobywcy „tysiącbramnych" Teb, walczył młody książę egipski Psametyk z miasta Sais w Delcie. Ogłosił się on później królem całego Egiptu, a po wycofaniu się Asyryjczyków przy pomocy zaciężnych wojsk jońskich i karyjskich najemników podbił nawet Górny Egipt. Psametyk dał początek XXVI dynastii, na której czasy przypada w sztuce nowy nurt klasycyzmu: dążenie do naśladowania już nie wielkich dzieł Starego Państwa, ale sztuki XVIII dynastii. Dlatego też słusznie możemy nazwać sztukę saicką n e o k l a s y c z n ą.

Panowanie XXVI dynastii (saickiej) nie trwało długo — niecałe 100 lat, obejmując czasy od połowy VII w. p.n.e. do końca trzeciej ćwierci następnego wieku. Niemniej jednak styl saicki zaważył bardzo wyraźnie na dalszym rozwoju sztuki egipskiej. Herodot zachwycał się wspaniałymi budowlami, które wznieśli władcy saiccy w delcie Nilu. Nic z tego nie przetrwało do naszych czasów. Prowadząc od 1957 r. wykopaliska w Tell-Atrib na miejscu dawnego Athribis, które pod koniec starożytnego Egiptu należało do trzech największych miast w tym kraju, znaleźliśmy ślady dziwnych konstrukcji grobowych. Jak świadczył odkryty przez nas depozyt fundacyjny złotych blaszek z imieniem królewskim, wzniesiono je za czasów faraona Amazisa (570—526), sławionego przez Greków króla Egiptu (ponieważ udzielił on poważnej subwencji na budowę świątyni Apollina w Delfach). Budowle te, z uwagi na podmokły grunt Delty, wznoszone były na wysokich obłożonych cegłą

suszoną prostokątnych usypiskach piasku, na których dopiero budowany był właściwy grobowiec.

Kilka lat przed rozpoczęciem przez nas wykopalisk w Tell-Atrib, jeden z inspektorów egipskiego Urzędu Archeologicznego odkrył w pobliżu fragmenty wyposażenia grobu żony Psametyka II, królowej Tahut. Wśród nielicznych zabytków znajdowała się para złotych sandałów kilkucentymetrowej długości, przedstawiająca jednak bardzo piękną robotę jubilerską. Te maleńkie sandałki, stanowiące jedynie symbol obuwia królewskiego, wyrażają głęboką treść kultury saickiej. Brak odpowiedniej bazy ekonomicznej, aby sprostać wielkim poprzednikom, ale uporczywa chęć podkreślania na każdym kroku i w każdym szczególe łączności oraz związku z tamtymi odległymi czasami sprawia, że większość zachowanych z okresu saickiego dzieł sztuki jest małych rozmiarów. Do najbardziej znanych należy słynna „zielona" głowa — portret starszego wiekiem kapłana (ii. 104).

Sztukę saicką cechuje, podobnie jak i klasycyzm Nowego Państwa, zamiłowanie do starannego opracowania szczegółów. Z drugiej strony brak jest wiotkim niekiedy postaciom tego okresu zrównoważonych proporcji ciała charakterystycznych w czasach XVIII dynastii. Ale za to w niektórych utworach modelunek twarzy ma w sobie już coś z ducha greckiego, co" wyraża się w bardziej miękkim traktowaniu policzków i podbródka. Należy również zwrócić uwagę na ówczesną predylekcję sztuki egipskiej do przedstawiania figur zwierzęcych.

Panowanie Persów w Egipcie przyniosło krajowi same nieszczęścia, przede wszystkim głód. Zainicjowane jednak przez królów saickich neoklasyczne

tendencje przyjdą ponownie do głosu za ostatniej rdzennie egipskiej — XXX dynastii. Aleja sfinksów w Luksorze, portyk, który Nektanebo zbudował w Medinet Habu, i reliefy na jego ścianach stanowią w swojej formie, nawiązującej do klasycznej, prawdziwe arcydzieła sztuki. Podobnie jak pochodząca z tego czasu nieduża płytka kamienna, znaleziona podczas naszych wykopalisk w Edfu — zapewne szkic lub raczej model artysty do postaci bogini Hathor (ii. 106). Pełen finezji modelunek twarzy, której układ ust przypomina nieomal archaiczny uśmiech grecki, precyzja w odtworzeniu haftów, stroju, naszyjników i pukli włosów — wszystko to jest wymownym świadectwem prawdziwej maestrii. Oto dowód, że utrwalone przed przeszło dwoma tysiącami lat prawidła kształtowania, oparte na kanonie, potrafiły utrzymać wysoki poziom sztuki po okresach burzliwych i trudnych ekonomicznie, w których na pewno nie iwiodło się dobrze ani twórcom, ani ich warsztatom artystycznym.

Kiedy mówimy o okresie ptolemejskim, najczęściej zapominamy o tym, że zanim Ptolemeusz I Soter wstąpił w 304 r. p.n.e. na tron egipski, przed tym przez 9 lat *de facto* królem Egiptu był Aleksander Wielki, po nim zaś przez 7 lat Filip Arrhidaeus i wreszcie przez 12 lat przed Ptolemeuszem panował w Egipcie Aleksander IV. Ale istotnie dla kultury i sztuki ptolemejskiej te trzy panowania nie będą miały większego znaczenia z wyjątkiem chyba faktu założenia i rozbudowy nowej stolicy kraju w Aleksandrii.

Dwieście pięćdziesiąt lat rządów dynastii ptolemejskiej stanowi dla Egiptu prawdziwą epokę. Dla bazy ekonomicznej kraju rozwój gospodarki pieniężnej posiadać będzie kolosalne znaczenie, mimo

że siła nabywcza pieniądza (ptolemejskiej drachmy) stale się zmieniała, przechodząc nawet okresy inflacji. Jakkolwiek w okresie podboju Egiptu przez Aleksandra Wielkiego większość ziem uprawnych była w posiadaniu świątyń, to jednak zręczna administracja Ptolemeuszów potrafiła w krótkim czasie stan ten nieco zmienić: ziemie te uznane zostały za należące do króla i oddane kapłanom wyłącznie w dzierżawę. Płynęły więc do skarbu państwa podatki również od osadników wojskowych, którym król nadawał działki ziemi. Ptolemeuszów stać więc było na to, aby po okresach wojen i niepokojów, ściągając wielkie daniny nie tylko z Egiptu, ale i z podległego im wówczas Cypru, realizować wielki program odbudowy pomników starej egipskiej kultury i wznosić nowe, wspaniałe świątynie. Rozumieli oni bardzo dobrze, że w ten sposób zdobędą u Egipcjan autorytet następców wielkich faraonów, co dla nich, obcej, nieegipskiej dynastii, było sprawą zasadniczej wagi.

O przeniesieniu stolicy do Teb nie mogło być naturalnie mowy. Miasto to zniszczone przez Asyryjczyków niełatwo było podźwignąć z gruzów. Zresztą już od XXVI dynastii Teby przestały być stałą siedzibą dworu królewskiego. Ośrodek dyspozycji przeniósł się wówczas do Delty. W nowej zaś sytuacji politycznej, jaka w epoce hellenistycznej wytworzyła się w basenie Morza Śródziemnego, posiadanie stolicy na wybrzeżu morskim było bardziej celowe, nie mówiąc już o tym, że burzliwie i szybko rozwijająca się Aleksandria stała się największym miastem świata starożytnego w tym okresie. Wielki port handlowy sprowadzał do Aleksandrii kupców i rzemieślników z rozmaitych krajów (przede wszystkim z Lewantu, tj. z Bliskiego Wscho-

du), którzy tu osiedlali się znajdując warunki szybkiego bogacenia się; była tu także liczna kolonia żydowska.

Prym jednak wiedli w mieście Grecy, oni nadawali ton całemu życiu i kulturze tej wielkiej metropolii. Tu przecież rozkwitła wspaniała poezja aleksandryjska. W tzw. greckich papirusach w Egipcie przechowały się cenne fragmenty greckiej literatury. Ptolemeusze popierali rozwój nauki i kultury greckiej w Aleksandrii, a nawet ich penetrację w głąb kraju. Greków można było wówczas spotkać w całym Egipcie, niekiedy jako urzędników, właścicieli ziemskich, szczególnie w Fajum, gdzie wprowadzili na szerszą skalę uprawę winnej latorośli i oliwek, ale przede wszystkim jako kupców w każdym niemal miasteczku aż do południowych krańców zarządzanego przez Ptolemeuszów kraju nad Nilem. Jakąż wymowę posiadają choćby setki greckich ostrakonów znalezionych przez nas w Edfu.

Dwutorowość polityki Ptolemeuszów w Egipcie: hellenizacja kraju i równoczesne podtrzymywanie starych, rodzimych zwyczajów nie mogły więc doprowadzić do całkowitego kompromisu cywilizacyjnego kultury egipskiej i hellenistycznej nad Nilem. Jeszcze zanim wstąpił na tron Ptolemeusz I Soter, istniały może szansę dziejowe na powstanie jakiejś nowej formy kulturowej, opartej na grecko-egipskim podłożu. Oto jakby zapowiedzią tej idei jest znany grobowiec Petozyrysa w Tuna el-Dżebel, pochodzący jeszcze z końca IV w. p.n.e.; zbudowano go więc w jakieś 30 lat po podboju Egiptu przez Aleksandra Wielkiego. Na płaskorzeźbach tej budowli obok scen czysto egipskich występują inne, w których bardzo silnie dochodzi do głosu styl grecki. Nie tylko postacie są odziane w stroje grec-

kie, ale rozmaitość postaw i gestów stanowi prawdziwą nowość w tradycyjnej egipskiej kompozycji (ii. 107). Artyści zrywają tu całkowicie z monotonią, jaka występuje czasem w egipskiej tematyce przedstawień grobowych.

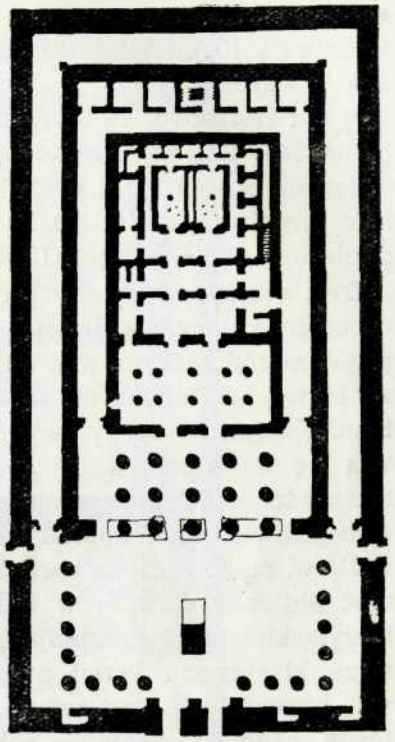
Gdyby rozwój sztuki potoczył się był dalej w tym kierunku, doszłoby może do wytworzenia zupełnie nowej, wielkiej sztuki na terenie Egiptu. Stać się to jednak nie mogło między innymi już choćby dlatego, że Ptolemeusze za wszelką cenę chcieli uchodzić za spadkobierców faraonów, a nie za twórców nowego Egiptu. Kultura grecka miała rozwijać się obok kultury egipskiej, a nie zmieszać się z nią, aby dać początek całkowicie nowemu tworowi kulturowemu, jaki byłby powstał przez stopienie w jednym tyglu tych dwu zupełnie różnych cywilizacji. Dlatego rozkwitały tu obok siebie dwie różne sztuki: aleksandryjska (hellenistyczno-grecka) i ptolemejska (tradycyjnie egipska). Rozwój sztuki aleksandryjskiej stanowi ważny rozdział w rozwoju sztuki greckiej, dlatego jej charakterystyka wykracza poza ramy historii sztuki egipskiej. Mieści się w niej natomiast tzw. sztuka ptolemejska.

Dla końcowego etapu sztuki egipskiej wzajemny stosunek tych dwóch twórczości artystycznych ma duże znaczenie. Dopiero jednak pod koniec panowania Ptolemeuszów, a właściwie w epoce rzymskiej, współżycie na tej samej ziemi dwu odrębnych kierunków doprowadziło do pewnego pojednania, które zaobserwować możemy w nielicznej serii zabytków. Ale proces ten trwał bardzo długo, zanim doszło do związania się obu nurtów artystycznych, co doprowadziło do powstania w architekturze i w plastyce utworów, które można uznać za rezul-

tat kompromisu tradycji egipskiej i greckiej, za synkretyzm, dający początek odrębnemu rodzajowi sztuki.

Jak do tego doszło? Kiedy patrzymy na płaskorzeźby ptolemejskie, zdobiące nowo powstałe świątynie egipskie, na pierwszy rzut oka nie różnią się one w kompozycji od stereotypowych przedstawień oficjalnej sztuki faraonów. Przy bliższym jednak wejrzeniu każdy może dostrzec pewne różnice. Widoczne są one szczególnie w sposobie traktowania powierzchni ciała ludzkiego. Jest to modelunek miękki, pod którym wyczuwa się niejako budowę ciała, jego muskulaturę. Nigdy dawniej artyści egipscy nie podchodzili tak do kształtowania postaci ludzkiej. Ale ten sposób właśnie jest charakterystyczny dla sztuki greckiej. Reliefy ptolemejskie po największej części są głęboko wcięte w tło ścian, czemu można przypisać w rezultacie silne efekty światłocienia, które jeszcze bardziej podkreślają miękkość modelunku (ii. 105). Ta znamienna cecha sztuki ptolemejskiej pozwala nawet bystremu obserwatorowi, nie znającemu hieroglifów, a więc bez możliwości kontroli inskrypcji (imiona królewskie) towarzyszących reliefom, odróżnić z łatwością dzieła sztuki tego okresu od starszych zabytków. Oto rezultat pokojowej symbiozy dwu diametralnie różnych systemów kulturowych nad Nilem.

Natomiast co się tyczy rzeźby statuarycznej, pomników bogów i władców, tworzonych w czasach ptolemejskich, jedynie w portrecie królewskim przejawia się nowy, odmienny typ oblicza. Cała figura utrzymana jest nie tylko w sztywnej hieratycznej pozie, ale i w modelunku nie odróżnia się wiele od tradycyjnej formy. Nawet wprost przeciwnie, wykazuje pewną sztywność i suchość w opracowaniu epidermy ciała. Niekiedy tylko posągi bóstw kobiecych odzianych w obcisłe stroje, w traktowaniu fałdów przejrzystych szat i przezierającego przez nie ciała, wykazują wpływy greckiej sztuki.

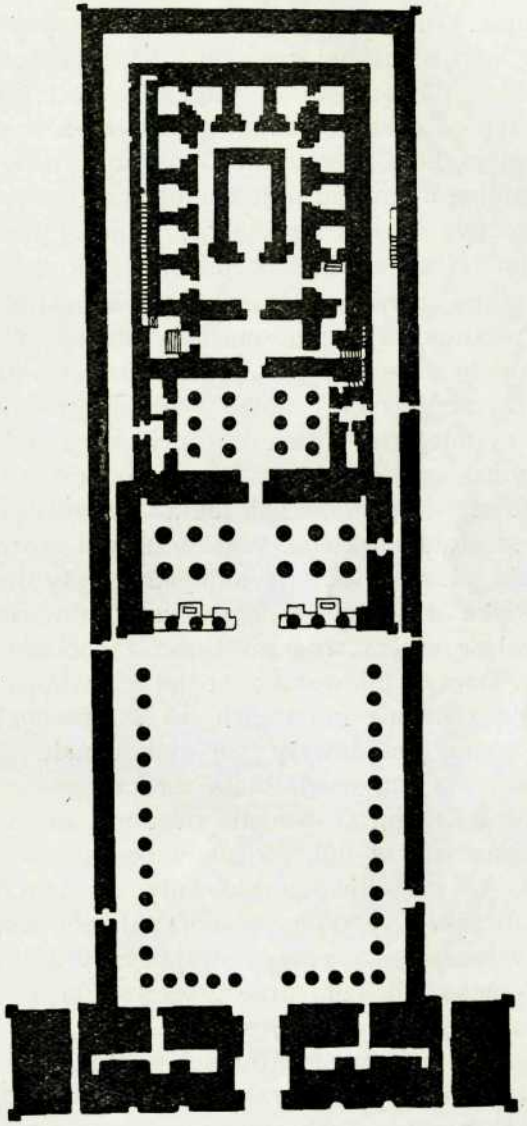


35. Plan świątyni w Kom Ombo. Okres ptolemejski

Aktywność dynastii ptolemejskiej w dziedzinie sztuki objawia się najwspanialej w budownictwie wielkich świątyń i rozbudowie starszych sanktuariów. Do najwspanialszych dzieł architektury tego okresu należy przede wszystkim zespół świątyń poświęconych Izydzie na wyspie File (ii. 99), uzupełnionych następnie przez cesarza Trajana eleganckim „kioskiem". W Dendera budują Ptolemeusze świątynię dla bogini Hathor, o kolumnach w fasadzie połączonych ekranami (ii. 101). W Esna wzniesiona zostaje świątynia ku czci Sobka, a w Kom Ombo przybytek ku czci dwóch bogów: Sobka i Haroerisa; ma on po dwa wejścia w każdej ścianie na osi głównej, wiodące do dwu kaplic w głębi (rys. 35). Najlepiej do dziś zachowaną świą-

tynią egipską jest ta, którą wznieśli Ptolemeusze w Edfu (ii. 100). Istniała już co prawda na tym miejscu w okresie Średniego Państwa mniejsza, dedykowana Horusowi, ale dopiero Ptolemeusz III Euergetes (246—221) zapoczątkował konstrukcją wielkiej świątyni, poświęconej temu bogu. Budowa jej jednak przeciągnęła się 200 lat i zakończona została dopiero za Ptolemeusza XII Neos Dionizos (80—51). Dwa olbrzymie pylony prowadzą na dziedziniec otoczony kolumnadą. Uwagę zwraca rozmaitość kapiteli, wśród których przeważa typ tzw. kompozytowy złożony z kielichów i łodyg kwiatu lotosu. Kapitel kompozytowy po raz pierwszy pojawia się w Egipcie w tej epoce i nie pozbawione słuszności jest domniemanie, że taką formę głowicy zainspirował grecki kapitel koryncki, którego kształt w IV w. p.n.e. zaczyna coraz bardziej rozpowszechniać się, aby później w okresie hellenistycznym i rzymskim zająć dominującą pozycję w architekturze klasycznej. Przed pylonami i przed fasadą sali hypostylowej ustawione były wysokie granitowe posągi Horusów — sokołów. Wnętrze świątyni utrzymane jest w klasycznym układzie pomieszczeń (rys. 36). Z prawej strony od sali hypostylowej prowadzą schody na dach świątyni, na którym odbywały się procesje. Tego rodzaju ceremonialne pochody kroczyły również po obiegającym dookoła świątynię szerokim otwartym korytarzu. Na jego ścianach wyobrażone były sceny walki Horusa z Setem.

W cieniu murów świątyni w Edfu przez 3 lata, od 1936 do 1939 rozbity był nasz obóz wykopaliskowy, nad którym od wschodu do zachodu słońca powiewały dwie flagi, ponieważ koncesja archeologiczna opiewała łącznie na Uniwersytet War-



36. Plan świątyni Horusa w Edfu. Okres ptolemejski

szawski i Francuski Instytut Archeologii Wschodu w Kairze. Tuż bowiem przy świątyni wznosi się wielki *kom,* sztuczne wzgórze, kryjący w sobie pozostałości nawarstwiania się nekropoli i osiedli miejskich od czasów Starego Państwa aż do okresu arabskiego. Edfu, starożytne Dbot (koptyjskie Atbo) było stolicą nomu, od najdawniejszych czasów bardzo ważny ośrodek produkcji rolniczej i wielkie centrum religijne, skąd promieniował kult Horusa.

W ciągu trzyletniej kampanii odkopaliśmy nie tylko u podnóża „komu" mastaby Starego Państwa i nekropolę z Pierwszego Okresu Przejściowego, ale również na szczycie „komu", zdejmując warstwy dzielnicy miejskiej z okresu koptyjskiego a następnie rzymskiego, doszliśmy do odsłonięcia, na całej szerokości wzgórza, założenia urbanistycznego z okresu ptolemejskiego. Wąskie uliczki prowadziły na małe place, otoczone sklepami; były to więc targowiska dzielnicowe. Zachowany bowiem *kom* ukrywał w swym wnętrzu tylko zachodnią część miasta. Domy budowane z cegieł suszonych, składały się z dwóch lub trzech izb sklepionych. Zamiast okien znajdowały się tylko małe otwory w sklepieniu dla oświetlenia mrocznego wnętrza. Wejście do domu prowadziło od ulicy, ale schodami biegnącymi w dół. Można więc sądzić, że domostwa te częściowo znajdowały się pod poziomem uliczek. Typ domu w Edfu (ii. 96) jest charakterystyczny dla południowego Egiptu i Nubii. Mieszkańcom chodziło przede wszystkim o to, aby zażywać w izbie chłodu, aby w ciągu dnia ukrywać się od palących promieni słońca, natomiast życie towarzyskie odbywało się wieczorami i nocą na terasach powstałych przez wyrównanie piaskiem wgłębień pomiędzy sklepieniami i murem domu.

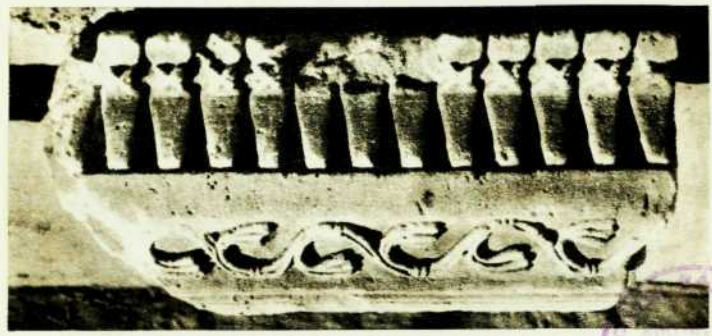
116. Gołąbek na steli grobowej Okres koptyjski i

Gdańsk

117. Relief przedstawiający kąpiel Chrystusa. Okres koptyjski

118. Fragment tkaniny koptyjskiej

119. Trzej królowie z katedry w Faras. X/XI w.



120. Gzyms z kobrami. Okres późnomeroicki

Gdańska

121. Portret biskupa Petrosa. Koniec X w.

Duże, wysmukłe amfory na wino i małe naczynia na pachnidła o kształtach odbiegających od tradycyjnych form egipskich wykazują wyraźnie wpływ ceramiki greckiej, hellenistycznego okresu, na charakter produkcji ceramicznej w Egipcie. W domostwach ptolemejskich w Edfu znajdowaliśmy zarówno terakotowe figurki egipskiego bożka Besa jak i statuetki z wapienia komponowane w stylu hellenistycznym. Jedna z nich wyobrażała tak popularny w sztuce greckiej motyw Ledy z łabędziem, ale Leda w Edfu miała na głowie typową egipską fryzurę lub perukę, jaką nosiły jeszcze kobiety w okresie Starego Państwa.

Warstwa rzymska w Edfu, miasto Horusa (zwane wówczas Apollinopolis Magna) przedstawiało obraz daleko posuniętej hellenizacji, a nawet romanizacji. Domy zawierały łazienki z wannami ocembrowanymi typowym rzymskim wodoszczelnym cementem; nie brak było wyszukanego systemu ogrzewania z rzymskim *hypocaustum,* zbudowanego z cegły palonej. Domy te należały zapewne do rezydujących w tym mieście centurionów rzymskiej załogi wojskowej. Rzymianie bowiem opanowawszy Egipt traktowali ten kraj w sposób podobny jak w czasach nowożytnych Anglicy swoje afrykańskie czy azjatyckie kolonie. Przebywający w Egipcie rzymscy urzędnicy starali się dom swój i swój styl życia utrzymać w „rzymskim standardzie". Nie mogli zrezygnować z pewnych urządzeń technicznych i sanitarnych, do których przywykli na ziemi italskiej, choćby one w odmiennych warunkach klimatycznych nie zawsze były potrzebne. Anglik w swoim *bungalow* w podzwrotnikowej puszczy też nie chciał rezygnować z kominka. Te drobne szczegóły wyposażenia domu przypominały mu, tak jak i Rzy-

mianinowi w Egipcie, o jego łączności z krajem rodzinnym.

Podobnie jak Anglicy w koloniach budowali na modłę europejską wielkie, nowoczesne i luksusowe dzielnice mieszkalne obok slumsów miejscowej, ubogiej ludności — dość wspomnieć Hong-Kong czy Singapur — również i Rzymianie romanizowali niektóre miasta egipskie. Nie tylko w Aleksandrii odkryliśmy wielkie termy i teatr klasyczny z tego okresu. Tu bądź co bądź podłożem urbanistycznym była hellenistyczna Aleksandria. Ale i w Tell-Atrib, ośrodku miejskim, znanym już za XII dynastii *Hat-ei-ib,* gdzie urodził się później słynny architekt Amenhotep syn Hapu, w mieście nazywanym przez Greków Athribis, odsłoniliśmy podczas naszych wykopalisk — zdobne w monolitowe potężne kolumny — olbrzymie łaźnie rzymskie, posiadające założenie ośrodka uzdrowiskowego.

Egipt jednak, którym zawładnęli Rzymianie, nie był puszczą afrykańską, lecz krajem o tysiącletniej cywilizacji. Musiał więc i Rzym poczynić koncesje w kierunku przystosowania się do starych rodzimych tradycji kulturalnych. Dlatego już August Oktawian będzie miał swój portret (ii. 108) w jednej ze świątyń egipskich w stroju i hieratycznej postawie faraona, a naśladować go będą później w tym zwyczaju inni cesarze, jak np. Hadrian. I oni będą wznosić nowe świątynie bogom miejscowym, jak np. zdemontowaną przez nas nubijską świątynię w Dabod, lub upiększać dawne przybytki sakralne, jak wspomniany już „kiosk" Trajana na wyspie File.

Z oazy Fajum pochodzą dwie kategorie zabytków niezmiernie charakterystyczne dla sztuki egipskiej

okresu rzymskiego. Jedna — to pomniki z czarnego granitu, znalezione w Dime, portrety kapłanów i dostojników miejscowych z końca I i początku II w. naszej ery (ii. 110). Kilka podobnych zabytków pochodzi z Aleksandrii. Osobistości te są niekiedy odziane w szaty rzymskie, których egipski rzeźbiarz nie potrafił w odpowiedni sposób przedstawić w pomniku. Modelunek portretowej głowy jest kompromisem pomiędzy formą i tematyką grecko-rzymską — np. w traktowaniu rzymskich, krótko ostrzyżonych włosów — a egipskim opracowaniem wypolerowanej powierzchni twardego kamienia. Ta romanizacja rzeźby egipskiej przynosi w wyniku utwory sztywne i suche, w których ani grecko-rzymska, ani egipska tradycja nie znajdują zadowalającego powiązania. Być może zresztą w tym okresie upada poziom warsztatów rzeźbiarskich w Egipcie. Artyści i rzemieślnicy odczuwać muszą brak konkretnych wzorów oraz modeli dla tego rodzaju przedstawień. Egipski kanon postaci ludzkiej niewiele może im się tu przydać. Nie stać ich już teraz na wypracowanie nowej formy. Mogła się ona była począć kilkaset lat wcześniej, bezpośrednio po podboju macedońskim Egiptu; jej zapowiedź widzieliśmy w grobowcu Petozyrysa.

Natomiast druga kategoria zabytków, z zakresu malarstwa, dała nieoczekiwane rezultaty. Chodzi tu o słynne portrety trumienne z Fajum (ii. 109), gdzie tradycja egipska w nowej, rodzącej się na Bliskim Wschodzie sztuce późnoantycznej znalazła twórcze zastosowanie. Szeroko otwarte, pełne ekspresji oczy w portretach fajumskich dają początek świeżemu, odmiennemu kierunkowi sztuki, który swą najpełniejszą realizację znajdzie w bizantyńskiej ikonie.

Tu więc, a nie w oschłym synkretyzmie późnoaleksandryjskiej sztuki, poczęła się nowa epoka. To bowiem, co widzimy np. na reliefach (ii. 112) zdobiących znaną nekropolę podziemną na Kom el-Szukafa w Aleksandrii, stanowi jakby zlepek dwu różnych treści i form przedstawiania, połączenie odmiennych, nieskoordynowanych ze sobą motywów ornamentalnych, które łącznie dają ciekawe ikonograficznie i tematycznie ilustracje do późnoantycznej gnozy, ale nie stwarzają nowej sztuki. Podobnie jak w typowo hellenistycznym gatunku malarstwa i dekoracji waz, pochodzących z aleksandryjskiej nekropoli w Hadra jeszcze z okresu wczesnoptolemejskiego, znajdujemy obok tradycyjnej ornamentyki greckiej postacie egipskich Besów, tak i tutaj klasyczny jajownik lub girlandy z bukranionem znajdą się w pobliżu egipskiego kapitelu kompozytowego, fryzu kobr i uskrzydlonych dysków boga Ra.

Ale to co w synkretyzmie późnoaleksandryjskiej sztuki nie dało zadowalających artystycznie rezultatów i długo nie przetrwało, miało na brzegach południowego Nilu zrobić o wiele większą karierę. Sztuka Królestwa Meroe była najdłużej trwającym akordem tradycyjnej sztuki egipskiej. Kiedy Egipt został już całkowicie zchrystianizowany, a w wielkich monasterach na pustyni i w bazylikach miejskich rozkwitała nowa sztuka, koptyjska, od pierwszej po piątą kataraktę nilową trwał nieprzerwanie rytuał egipskiej religii i egipskiej formy dekoracji artystycznej.

Sztuka m e r o i c k a, której piękne okazy znaleźliśmy podczas naszych wykopalisk w Faras (ii. 111), nie była sztywną imitacją wzorów Nowego Państwa czy dynastii saickiej. Świadczą o tym re-

liefy wielkich świątyń w Naga i Musawwrat, doskonale ostatnio zbadanych przez ekspedycję archeologiczną Niemieckiej Republiki Demokratycznej pod kierunkiem prof. F. Hintzego. Wprowadzono tu zarówno szereg rodzimych motywów dekoracyjnych, przede wszystkim w ubiorze władców i w ukształtowaniu nie znanych Egipcjanom miejscowych bóstw, ale również w adaptowaniu grecko-rzymskich „klasycznych" elementów. Pomimo bowiem względnej izolacji politycznej Królestwa Meroe w ciągu sześciusetletniego okresu jego dziejów nie brak mu było kontaktów zarówno handlowych, jak i wojennych z Egiptem.

Już Psametyk II, władca XXVI dynastii, w 591 r. p.n.e. podjął wyprawę do Napata. Jego to greccy i karyjscy zaciężni żołnierze w drodze powrotnej wyryli sławne *graiiiti* na nogach kolosalnych posągów w Abu Simbel. Na kilka lat przed wyprawą Aleksandra Wielkiego do Egiptu, jeden z nubijskich władców był przez 3 lata faktycznym królem Egiptu. W 24 r. p.n.e. wojska meroickie zdobyły wyspy File i Elefantynę unosząc z sobą łupy, a między innymi niedawno tam ustawiony brązowy posąg Augusta w stylu rzymskim. Głowa tego posągu, jeden z najwspanialszych portretów Augusta, została odnaleziona podczas wykopalisk archeologicznych w pałacu w Meroe. Petroniusz — wódz rzymski z czasów Augusta — w wyprawie wojennej zdobył miasto Napata, a cesarz Neron wysłał ekspedycję do Meroe, która dotarła aż do wielkich moczarów i rozlewisk Białego Nilu w rejonie miejscowości Faszoda. Ostatecznie jednak pomiędzy Królestwem Meroe a rzymskimi władcami Egiptu doszło do ułożenia wzajemnych stosunków. Granica państwa, a właściwie interesów, przebiegała mię-

dzy pierwszą a drugą kataraktą nilową, mniej więcej na wysokości rzymskiej fortecy Kasr Ibrim. Królowie meroiccy posyłali regularnie swoje poselstwa z darami do świątyni Izydy na wyspie File. Zanim w 350 r. naszej ery Aizanas, król etiopskiego Aksura, i nowe plemiona (Noba) — wdzierające się od zachodu do doliny Nilu — położyli kres Królestwu Meroe, sztuka meroicka potrafiła zdobyć się na wypracowanie własnego modelu artystycznego.

Do najpiękniejszych wytworów tej sztuki należy niewątpliwie ceramika, bardzo starannie wypalana, o cienkich ściankach naczyń, zdobionych stylizowanym ornamentem roślinnym i zwierzęcym. Również złotnictwo przeżywało swój rozkwit. Pozostaje to w związku ze słynną w Meroe produkcją żelaza; dziś niektórzy mówią o ówczesnej stolicy Królestwa meroickiego jako o „afrykańskim Birmingham". Synkretyzm egipsko-grecko-rzymskiej sztuki występuje w całej pełni w dekoracjach architektonicznych, gdzie klasyczny ornament roślinny zharmonizowany bywa np. z kobrami mającymi dyski na głowach (ii. 120).

Zespolenie tych elementów odzwierciedla się również w bogatej zastawie grobowej i słynnych rzędach końskich z tumulusów w Ballana i Kustul w Nubii, grobowców władców współzawodniczących wówczas ze sobą na tym terenie plemion Blemjów i Nobadów.

Kiedy po upadku Królestwa Meroe walki tych dwu plemion w północnej Nubii doprowadzają do ustalenia w Faras (starożytne Pachoras) stolicy zwycięskiego króla Nobadów, wystrój artystyczny odkrytego przez nas pałacu królewskiego oparty będzie całkowicie na wzorach meroickich, jak o tym

świadczy fragment okiennej kraty kamiennej z żeńską personifikacją boga Tota-ibisa (ii. 111). *Par excellance* egipska koncepcja męskiego bóstwa doznała tutaj zfeminizowania.

Faraski pałac królów Nobadii, którzy w połowie VI w. przyjęli chrześcijaństwo za pośrednictwem dworu w Bizancjum, został później przekształcony na katedrę biskupów Pachoras, gdzie odnaleźliśmy wspaniale zachowane malowidła ścienne. Wcześniej jednak rozpoczął się w Egipcie ostatni akt twórczości artystycznej okresu starożytnego tego kraju: sztuka koptyjska.

BIBLIOTEKA ZWIĄZKOWA Gdańsk

XIII

NARODZINY NOWEGO BOGA

Egipt chrześcijański

Znaleziono diabła w Egipcie. To nie koptowie stworzyli sztukę koptyjską. Madonny i Archaniołowie za pylonami. Horus na koniu jako święty Jerzy. Greckie nimly w klasztorach. Kąpiel małego Jezusa w obramieniu meandrów. Teatr antyczny kościołem. Narodziny nowej sztuki. Cud w Faras. Znak życia *anch* staje się krzyżem

Chrześcijaństwo przeniknęło do Egiptu dość wcześnie. Już w wieku II rezydował w Aleksandrii patriarcha. Na długo przed rozpoczęciem prześladowań chrześcijan za Dioklecjana, rozwinął się w Egipcie szeroko obyczaj pustelni. Bliska pustynia i rozliczne groty w skałach geblu stanowiły najbardziej odpowiednie miejsce schronienia dla eremitów. Możemy już domyślać się chrześcijan, dzięki ukrytej symbolice, w wizerunkach portretowych niektórych malowideł z Fajum. Edykt Konstantyna znalazł kraj przygotowany wewnętrznie do przyjęcia nowej religii, jakkolwiek gdzieniegdzie długo jeszcze przetrwały ogniska kultu bogów egipskich, zawzięcie zresztą tępione przez wyznawców nowej wiary. Wtedy to miały miejsce owe niesławnej pamięci polowania na ludzi, w których posiadaniu znajdowały się zwoje egipskich papirusów z rysunkami diabłów; za takie uważano wizerunki starożytnych bogów tego kraju.

W przeciwieństwie do ortodoksyjnego kościoła wschodniego w Bizancjum, tzw. melkitów, w Egipcie rozwinęła się wersja monofizycka nowej religii. Kraj, jakkolwiek formalnie stanowiący prowincję Cesarstwa Wschodniego, był niezbyt sprężyście zarządzany i jak wyraźnie o tym mówią zabytki

kultury materialnej, pochodzące z tych czasów, chylił się gospodarczo ku upadkowi. Nic więc dziwnego, że sztuka tego okresu nie wzniosła się na wyżyny kunsztu warsztatowego dawnych czasów, że zatracone zostały całkowicie proporcje ciała ludzkiego, jasność i czytelność kompozycji, nie mówiąc już o lichej, jeśli nie nawet tandetnej jakości wykonania. A jednak — pomimo wszystkie niedomagania — sztuka chrześcijańskiego Egiptu zdołała wytworzyć swój własny, rodzimy styl, różny od innych praktyk artystycznych chrześcijańskiego Wschodu. Może oddziałała tu specyfika kraju, nie mającego sobie równych ani pod względem klimatycznym, ani pod względem krajobrazu. Może odegrała tu rolę i pewna izolacja terenu ziemi egipskiej od sąsiadujących z nią, od zachodu i od wschodu, obszarów. Ale chyba najlepsze wytłumaczenie znajdziemy w podłożu tradycji artystycznej wielkiej sztuki egipskiej i wspaniałego rozwoju sztuki hellenistycznej w Aleksandrii. Powstała więc w Egipcie nowa sztuka, zwana koptyjską, dlatego że Koptami nazywamy do dziś mniejszość chrześcijańską w muzułmańskim Egipcie. Nie jest więc to sztuka Koptów, lecz sztuka bizantyńskiego okresu w Egipcie.

Klasztory i kościoły chrześcijańskie nie mogły się równać w monumentalności założeń z potężnymi, masywnymi świątyniami bogów egipskich. Zresztą te adaptowano szybko dla celów nowego kultu, przystrajając ściany malowidłami Madonn i Archaniołów. Nowe kościoły wznoszono po największej części z cegły suszonej, z kopułą na transepcie krzyża nawy głównej, mniejsze zaś kopuły wieńczyły przęsła łuków naw bocznych. W wyjątkowych tylko przypadkach do budowy nowych

przybytków sakralnych używano bloków kamienia, pochodzących ze starszego budownictwa, lub cegły wypalanej. Odkopany przez nas w ostatnich latach rzymski budynek teatralny w Aleksandrii został też zaadaptowany dla potrzeb kultu chrześcijańskiego, jak świadczą o tym znalezione tam kapitele i konsole ozdobione znakiem krzyża.

Wystrój plastyczny kościołów i klasztorów oparty był przede wszystkim na wielkim malarstwie ściennym. Płaskorzeźba odgrywała tu mniejszą rolę dekoracyjną. Zabytków zaś rzeźby statuarycznej prawie że nie posiadamy. Niekiedy w koptyjskim obrazowaniu święty Jerzy, przebijający włócznią smoka, przybiera postać Horusa na koniu, zabijającego krokodyla — obecnie symbol zła (ii. 113). Gdzie indziej greckie nimfy oraz syreny dekorować będą na przykład nisze chrzcielnic kościelnych (ii. 115). Znajdzie się też i Orfeusz grający na lirze (ii. 114).

Sztuka koptyjska dąży do ekspresji. Dominantę stanowią wielkie, rozwarte oczy — oto rozwinięty kierunek stylu portretów fajumskich (por. ii. 109). Modelunek ciała nie jest tu rzeczą istotną. Jeśli artyści posługują się czasami w naiwny sposób motywami zaczerpniętymi ze sztuki greckiej czy egipskiej, to po prostu dlatego, że nie zdołali jeszcze wypracować sobie odpowiednich wzorów dla symboliki nowej religii.

Jakżeż na pozór prymitywny charakter posiada scena kąpieli nowo narodzonego Chrystusa na jednym z reliefów w Muzeum Koptyjskim w Kairze (ii. 117). W klasycznym obramieniu meandrów i rozet scena wyobraża kąpiące się, w baseniku o kształtach pucharu, dziecko, przy czym nad jego głową dostrzec można odrzutowany wylew basenu,

który tu wygląda jak imadło naczynia. Z lewej strony siedzi kobieta dokonywająca na dziecku ablucji. Odziana jest w długie, haftowane szaty i we frygijską czapkę na fryzurze przypominającej egipskie uczesanie. Na prawo znajduje się postać drugiej kobiety w pozycji stojącej i podobnie odzianej; w lewej ręce trzyma wieniec, w drugiej krzesełko. W tle widzimy inne przedmioty, jak skrzynia, amfora stojąca na stojakach i niewspółmiernie wielki grzebień; wśród nich rozety wypełniające każdą pustą przestrzeń. Ta obawa pustej przestrzeni, nazywana terminem łacińskim *horror vacui,* jest niezmiernie charakterystyczną cechą każdej sztuki prymitywnej. Ale tu omawiane przedstawienie łączy w sposób harmonijny prymitywizm z tradycją klasycznych wzorów ornamentyki greckiej i dalekim echem odrzutowanej perspektywy egipskiej, a nawet z niektórymi elementami zaczerpniętymi z ikonografii Wschodu, jak np. czapki frygijskie. Nastąpiło tu wprawdzie całkowite rozbicie wszelkich proporcji a nawet poczucia rzeczywistości, o czym świadczy rozmiar grzebienia, odpowiadający połowie wysokości postaci ludzkiej, przedstawienie to tchnie jednak naiwnym wdziękiem, w którym twórca chciał jasno i czytelnie wyrazić wszystko to, o co mu chodziło.

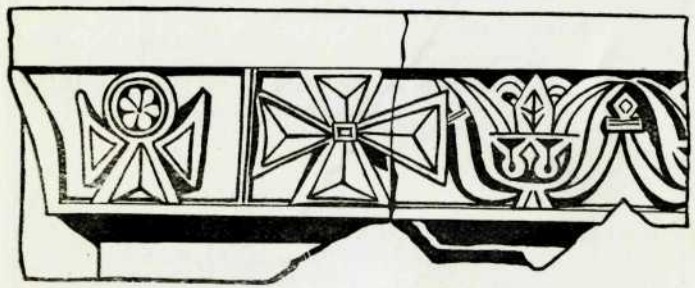
Do największych osiągnięć sztuki koptyjskiej należy bezsprzecznie ornamentyka. Wymienić tu należy stele grobowe przedstawiające gołąbka z zawieszoną na szyi rzymską bullą; trzyma on w pazurach liść palmowy a w dziobie krzyż. U góry większych rozmiarów krzyż, tzw. typu maltańskiego, znajduje się między dwiema kolumienkami. Całość obwiedziona jest dwoma szlakami ornamentu i plecionki (ii. 116).

Jednym z najbardziej znanych gatunków sztuki koptyjskiej są tkane dekoracje lnianych szat (ii. 118), pochodzących z całunów grobowych, które w suchym piasku pustyni przechowały się w dobrym stanie nie tracąc nic ze swej kolorystyki. Przeważają w szlakach rośliny i geometryczne motywy w pasach; nie brak wśród nich również postaci ludzkich i zwierzęcych, zaczerpniętych częściowo z repertuaru dawnej sztuki. Tkaniny te obok nielicznych płaskorzeźb w kości, którymi inkrustowane były liturgiczne puszki i szkatułki, reprezentują sztukę koptyjską w każdym niemal muzeum.

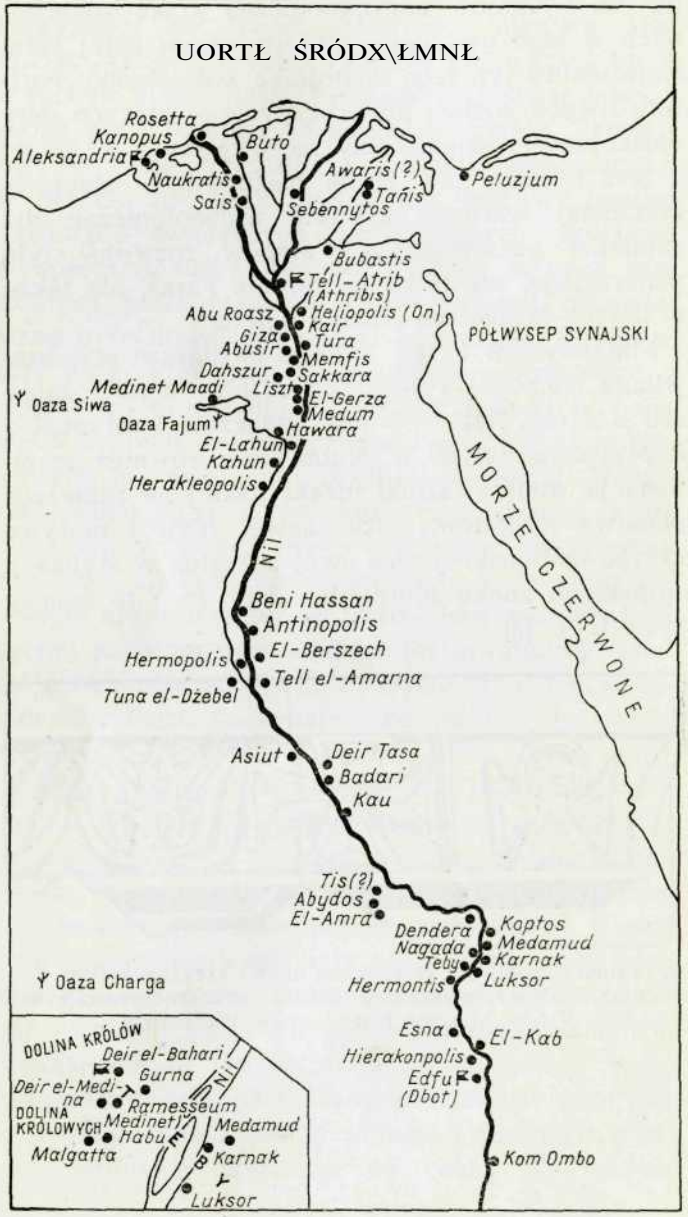
Kres tej sztuce położył najazd arabski w połowie VII wieku. Jej relikty przetrwały jednak w niektórych monasterach i przybytkach kultu. Najgorzej jednak czas obszedł się z malowidłami, które nie tylko wyblakły, ale w większości poodpadały z tynków nietrwałej zaprawy. Były to bowiem malowidła nie w technice *al fresco,* lecz malowane na suchej już wyprawie. Dlatego też prawdziwą rewelację światową stanowiło odkrycie przez nas w katedrze w Faras doskonale zachowanych malowideł ściennych, nie tylko o szerokiej tematyce religijnej, jak *Pokłon Trzech Króli* (ii. 119), *Boże Narodzenie, Golgota, Trzech młodzianków w ogniu,* ale przedstawiających również portrety biskupów Pachoras w szatach liturgicznych. Zgodnie z odwiecznym kanonem sztuki egipskiej twarze boskie, a więc i świętych, malowane były białą farbą, śmiertelników zaś — zarówno królów, biskupów, jak i pasterzy — barwą żółtą. Ale nie wyłącznie. Wśród występujących tu typów rasowych na uwagę zasługuje portret biskupa Petrosa, zmarłego w roku 999, którego ciemno-brunatne oblicze i nieznaczny zarost wskazują wyraźnie na cechy murzyńskie

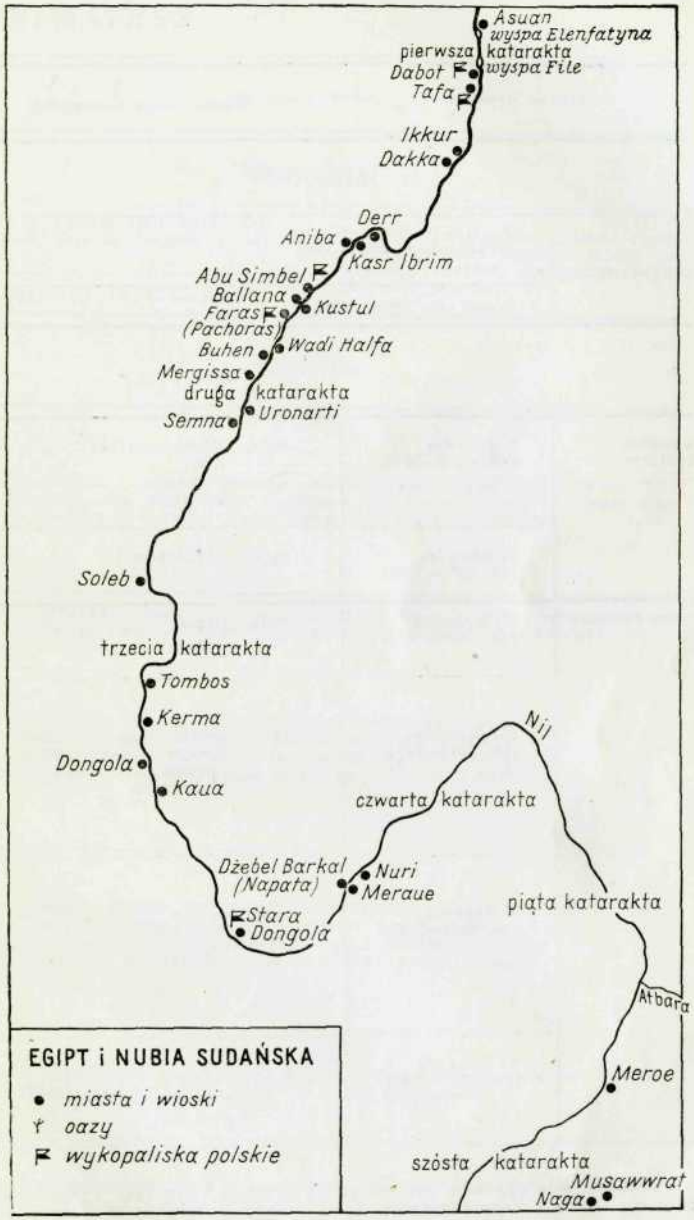
(ii. 121). Analiza antropologiczna kości znalezionych w jego grobowcu potwierdziła w całej pełni negroidalny typ tego dostojnika kościelnego. Portrety owych postaci historycznych — których daty episkopatów odnaleźliśmy na wypisanej w jednej z nisz katedry tzw. liście biskupów •— stanowią bezcennej wartości kryteria archeologiczne dla ustalenia poszczególnych etapów rozwoju stylu malarskiego, nie tylko na terenie Faras, ale także w innych kościołach Nubii i Egiptu.

Malarstwo w Faras, którego najstarsze przedstawienia pochodzą z początku VIII w., a najpóźniejsze z wieku XIII, nie jest wyłącznie kontynuacją koptyjskiego stylu w Nubii, lecz również manifestacją wielkiej sztuki bizantyńskiej na rubieżach państwa faraonów, gdzie nawet rozwój motywu krzyża maltańskiego ma swój początek w stylizacji egipskiego znaku hieroglificznego *anch* to znaczy życie (rys. 37).



37. Fragment nadproża ze znakiem *anch* i krzyżem maltańskim z Faras. Różowy piaskowiec. Okres wczesnochrześcijański. VII w. Muzeum Narodowe w Warszawie


UORTŁ ŚRÓDX\ŁMNŁ
Rosetta
Kanopus
Aleksandria
Buto
Naukratis
Sais
Awaris (?)
Tańis
Peluzjum
Sebennytos
Bubastis
Tell-Atrib
(Athribis)
Heliopolis (On)
Abu Roasz
Kair
Giza
Tura
Abusir
Memfis
Dahszur
Sakkara
Medinet Maadi
Liszt
El-Gerza
Oaza Siwa
Medum
Oaza Fajum
Hawara
El-Lahun
Kahun
Herakleopolis
PÓŁWYSEP SYNAJSKI
MORZE CZERWONE
Nil
Beni Hassan
Antinopolis
El-Berszech
Hermopolis
Tell el-Amarna
Tuna el-Dżebel
Asiut
Deir Tasa
Badari
Kau
Tis(?)
Abydos
El-Amra
Dendera
Koptos
Nagada
Medamud
Teby
Karnak
Luksor
Hermontis
Esna
El-Kab
Hierakonpolis
Edfu
(Dbot)
Kom Ombo
Oaza Charga
DOLINA KRÓLÓW
Deir el-Bahari
Gurna
Deir el-Medina
Ramesseum
DOLINA KRÓLOWYCH
Medinet Habu
Medamud
Malgatta
Karnak
Luksor
Nil


Asuan
wyspa Elenfatyna
pierwsza katarakta
wyspa File
Dabot
Tafa
Ikkur
Dakka
Derr
Aniba
Kasr Ibrim
Abu Simbel
Ballana
Kustul
Faras
(Pachoras)
Wadi Halfa
Buhen
Mergissa
druga katarakta
Uronarti
Semna
Soleb
trzecia katarakta
Tombos
Kerma
Dongola
Kaua
Nil
czwarta katarakta
Dżebel Barkal
(Napata)
Nuri
Meraue
piąta katarakta
Stara
Dongola
Atbara
Meroe
szósta katarakta
Musawwrat
Naga
EGIPT i NUBIA SUDAŃSKA
miasta i wioski
oazy
wykopaliska polskie

ZESTAWIENIE CHRONOLOGICZNE*

Okres — dynastia	Władca (daty panowania)	Kultura i sztuka
PREHISTORIA		
predynastyczny — Wczesny (ok. 6000—3300)		Kontynuacja kultury Deir Tasa. Kultura Badari. Kultura Nagada I, zw. El-Amra.
predynastyczny — Późny (ok. 3300—3100)		Kultura Nagada II, zw. El-Gerza. Rysunki i malowidła skalne. Freski z Hierakonpolis. Płaskorzeźbione paletki do szminek. Dwa typy kaplic *(per-ur i per-nu).*
HISTORIA		
dynastie tynickie — I dynastia (ok. 3100—2890)	m.in.: Narmer—Menes, Aha, Dżet, Udimu	Mastaby w Nagada i Sakkara. Zasady „odrzutowanej perspektywy". Paleta Narmera z Hierakonpolis. Stela Dżeta z Abydos. Grobowiec Udimu w formie trzystopniowej mastaby w Abydos. Posąg Chasechemui z Hierakonpolis.
dynastie tynickie — II dynastia (ok. 2890—2686)	m.in.: Chasechemui	
Stare Państwo — III dynastia (ok. 2686—2613)	m.in.: Dżeser	Działalność architekta Imhotepa. Piramida schodkowa i zespół grobowy Dżesera w Sakkara. Kapitel lotosowy otwarty, zwieńczający półkolumnę. Grobowiec Hesire w Sakkara — reliefy w drewnie.
Stare Państwo — IV dynastia (ok. 2613—2494)	m.in.: Snofru, Cheops, Chefren, Mykerynos	Mastaby i piramidy w Giza. Piramidy Snofru w Dahszur i Medum. Piramida Cheopsa w Giza. Piramida, świątynia i sfinks Chefrena w Giza. Posąg Chefrena. Piramida Mykerynosa. Posąg Mykerynosa. Posąg Hemona. Posągi Rahotepa i Nofret z Medum.
Stare Państwo — V dynastia (ok. 2494—2345)	m.in.: Sahure, Niuserra, Unis	Piramida Sahure w Abusir. Kapitel palmowy ze świątyni Sahure w Abusir. Świątynia solarna Niuserry w Abusir. Piramida Unisa w Sakkara (pierwsze *Teksty piramid).* Kapitel lotosowy (zamknięty) z mastaby Ptahepsesa w Abusir. Posąg wójta. Posąg skryby.
Stare Państwo — VI dynastia (ok. 2345—2181)	m.in.: Teti, Pepi I, Mernere, Pepi II	Mastaby w Edfu (m.in. Izi). Posąg Pepi I. Posąg Mernere. Głowa Horusa z Hierakonpolis. „Mała rzeźba" — ludzie przy pracy.

Mastaby w Sakkara i Medum.

Kanon postaci ludzkiej w malarstwie i rzeźbie.

* Zestawienie obejmuje chronologiczny przegląd tylko tych wydarzeń związanych ze sztuką i kulturą egipską, które zostały uwzględnione w książce. Daty okresów oraz panowania władców podano wg *Guide to the Egiptian Collection in the British Museum,* London 1964

Okres — dynastia		Władca (daty panowania)
Pierwszy Okres Przejściowy	VII—X dynastia (ok. 2181—2133)	
Średnie Państwo	XI dynastia (ok. 2133—1991)	m.in.: Mentuhotep I Mentuhotep II Mentuhotep III
	XII dynastia (ok. 1991—1786)	Amenemhat I (ok. 1991—1962)
		Sezostris I (ok. **1971—1928)**
		Amenemhat II (ok. 1929—1895)
		Sezostris II (ok. 1897—1878)
		Sezostris III (ok. 1878—1843)
		Amenemhat **III** (ok. 1842—1797)
		Amenemhat IV (ok. 1798—1790)
		Sebeknofru (ok. 1789—1786)
Drugi Okres Przejściowy (ok. 1786—1567)	**XIII**—XIV dynastia	
	XV—**XVI** dynastia	władcy hyksoscy m.in.: **Apofis I**
	XVII dynastia	ostatni władca: Karoose

Kultura 1 sztuka

Warunki nie sprzyjające rozwojowi sztuki. Trzy typy grobów **w** Edfu (,,katakumby", ,,kolumbaria", groby sklepione). Stela Nefer.

Kontynuacja trzech typów grobów z poprzedniego okresu. Świątynia grobowa Mentuhotepów II i III w Deir el-Bahari. Pomnik Mentuhotepa III. Gliniane i drewniane modele.

Świątynia Mina w Koptos. Przedstawienie króla w biegu rytualnym przed bogiem.

Skarabeusz z imieniem Amenemhata II.

Piramida w El-Lahun. Miasto w Kahun.

„Pesymistyczny" portret Sezostrisa III.

Świątynia Amenemhatów III **i** IV w Medinet Maadi.

Ujednolicenie stylu w sztuce egipskiej.

Groby skalne **w** Beni Hassan, El-Berszech, Asiut **i** Asuanie. Kolumny tzw. protodoryckie. Fortece w Semna, Buhen i Mergissa. **Groby** książąt Wahka 1 Ibu w Kau. Pierwszy filar ozyriackl i kapitel hatorycki. Posągi sfinksa i para obelisków przed świątynią. Małe piramidy władców w Hawara i El-Lahun. Labirynt. Rozkwit złotnictwa i jubilerstwa (m.in. naszyjnik Chnumit i pektorał córki Sezostrisa II z Dahszur). Motyw połączenia Górnego i Dolnego Egiptu w sztuce.

Kontynuowanie tradycji staroegipskich przez **Hyksosów. Założenie miasta** Awaris.

Okres — dynastia		Władca (daty panowania)	Kultura *i* sztuka			
Nowe Państwo	XVIII dynastia (ok- 1567—1320)	Jahmes (ok. 1570—1546)				
		Amenhotep I (ok. 1546—1526)				
		Totmes I (ok. 1525—1512)	Grobowiec króla oddzielony od świątyni grobowej.	Styl archaizujący w sztuce.	Działalność architektów, m.in.: Ineni, Senmut, Amenhotep syn Hapu, Cha, Hapuseneb, Puimre, Hori, Suti. Kanon świątyni. Kapitel heraldyczny. Malarstwo ścienne (grobowce w Gurna). Kontrapost.	Grobowce królów w Dolinie Królów.
		Totmes II (ok. 1512—1504)				
		Hatszepsut (ok. 1503—1482)	Świątynia grobowa w Deir el-Bahari. Budowle sakralne w Karnaku. Posąg Senmuta.			
		Totmes III (ok. 1504—1450)	Świątynia grobowa w Deir el-Bahari. Polichromowany posąg z granitu. Budowle sakralne w Karnaku (m.in. świątynia Ptaha). Płaskorzeźby — tzw. Ogród botaniczny. Grobowce wezyra Rechmire i arcykapłana Mencheperraseneba w Tebach.			
		Amenhotep II (ok. 1450—1425)	Grobowce skrybów: Nacht i Menna oraz architekta Cha (miara łokciowa ze złota) w Tebach.	Sfumato.		
		Totmes IV (ok. 1425—1417)				
		Amenhotep III (ok. 1417—1379)	Świątynie: Amon-Ra w Luksorze, Chonsu i Mut w Karnaku. Świątynia grobowa w Tebach (Kolosy Memnona). Rezydencja królewska w Malgatta. Posąg Amenhotepa syna Hapu i jego świątynia grobowa.	Klasycyzm.	Grobowiec wezyra Ramose w Tebach.	
		Amenhotep IV — Echnaton (ok. 1379—1362)	Świątynia i pałac w Tell el-Amarna (reliefy i malowidła). Posąg Amenhotepa IV z Karnaku. Portretowa głowa Nefertiti z Tell el-Amarna.	Naturalizm. Manieryzm.		
		Smenkare (ok. 1364—1361)				
		Tutanchamon (ok. 1361—1352)	Grobowiec Tutanchamona w Dolinie Królów. Grobowiec wicekróia Nubii Houy.			
		Aji (ok. 1352—1348)				
		Horemheb (ok. 1348—1320)				
	XIX dynastia (ok. 1320-1200)	Ramzes I (ok. 1320—1318)				
		Seti I (ok. 1318—1304)	Świątynie Seti I w Abydos i Gurna. Posąg Seti I uzurpowany następnie przez Ramzesa II.	Akademizm.	Osiedle rzemieślnicze i nekropola w Deir el-Medina (miniaturowe piramidy i malowidła grobowe).	Grobowce królowych w Dolinie Królowych.
		Ramzes II (ok. 1304—1237)	Świątynie Ramzesa II i Nefertari w Abu Simbel. Świątynia grobowa i pałac w Tebach (tzw. Ramesseum). Przedstawienie króla padającego na kolana przed bogiem (rzeźba). Grobowiec Nefertari w Dolinie Królowych.			
		Merneptah (ok. 1236—1223)				
		Amenmesses (ok. 1222—1217)				
		Seti II (ck. 1216—1210)				
	XX dynastia (ok. 1200—1085)	Setnacht (ok. 1200—1198)				
		Ramzes III (ok. 1198—1166)	Świątynia grobowa połączona z pałacem w Medinet Habu. Świątynia Ramzesa III i odnowienie świątyni Chonsu w Karnaku,	Dekoracyjność sztuki. Dekadencja sztuki.		
		Ramzes IV (ok. 1166—1160)				
		Ramzes V — VIII (ok. 1160—1142)				
		Ramzes IX (ok. 1142—1123)				
		Ramzes X (ok. 1123—1114)				
		Ramzes XI (ok. 1114—1085)				

Stacja Północna BIBLIOTEKA ZWIĄZKOWA w Gdańsku

Okres — dynastia		Władca (daty panowania)	Kultura i sztuka
Epoka Późna	XXI dynastia (ok. 1085—935)	w Tanis — m.in. władcy o imieniu: Teptunos	Surowość formy. Skromne grobowce na dziedzińcach świątyń.
		w Tebach — władcy-kapłani m.in.: Herhor	
	XXII dynastia libijska = bubastyjska (ok. 935—730)	m.in.: Szeszonok I (ok. 935—914) Osorkon I (ok. 914—874) Takelot I (ok. 874—860) Osorkon II (ok. 860—837)	
	XXIII dynastia (ok. 31? ?—730)		
	XXIV dynastia (ok. 730—709)		
	XXV dynastia nubijska = etiopska (ok. 750—656)	m.in.: Pianchi (ok. 751—716) Szabaka (ok. 716—695) Taharka (ok. 689—664)	Grobowce w formie smukłej piramidy w Dżebel Barkal. Kolumnada Taharki na Wielkim Dziedzińcu świątyni Amon-Ra w Karnaku. Portretowa głowa Montuemhata, prefekta Teb.
	XXVI dynastia salcka (ok. 664—525)	Psametyk I (ok. 664—610)	
		Necho 11 (ok. 610—595)	Neoklasycyzra w sztuce. ,,Zielona" głowa (portret kapłana). Grobowiec królowej Tahut (żony Psametyka II) w Tell-Atrib. Depozyt fundacyjny Amazisa z Tell-Atrib.
		Psametyk II (ok. 595—589)	
		Apries (ok. 589—570)	
		Amazis (ok. 570—526)	
		Psametyk III (ok. 526—525)	
	XXVII dynastia perska (ok. 525—404)	Kambyzes II (ok. 525—522)	Zastój w budownictwie i w sztuce w wyniku panowania perskiego i obciążenia kraju daninami na rzecz Persów.
		Dariusz I (ok. 521—486)	
		Kserkses (ok. 486—466)	
		Artakserkses (ok. 465—424)	
		Dariusz II (ok. 424—404)	
	XXVIII i XXIX dynestia (ok. 404—378)	m.in.: Achoris (ok. 393—380)	
	XXX dynastia (ok. 380—343)	Nektanebo I (ok. 380—363)	Portyk Nektanebo w Medinet Habu. Aleja sfinksów w Luksorze.
		Teos (ok. 362—361)	
		Nektanebo II (ok. 360—343)	

Okres — dynastia		Władca (daty panowania)	Kultura i sztuka
II panowanie perskie (342—332)		Artakserkses III Ochos (342—338)	
		Arses (338—336)	
		Dariusz III Kodoman (336—332)	
władcy macedońscy (332—304)		Aleksander Wielki (332—323)	Założenie miasta Aleksandria. Grobowiec Petozyrysa w Tuna el-Dżebel.
		Filip Arrhidaeus (323—316)	
		Aleksander IV (316—304)	
ptolemejski	dynastia Lctgidów (304—30)	Ptolcmeusz I Soter (304—282)^	Założenie muzeum i biblioteki w Aleksandrii.
		Ptoleineusz II Filadelfos (285—246)	
		Ptolemeusz III Euergetes (246—221)	
		Ptolemeusz IV Filopator (221—205)	Częściowa hellenizacja kraju. Sztuka aleksandryjska i ptolemejska. Świątynie: Izydy na File, Hathor w Dendera, Sobka w Esna, Sobka i Haroerisa w Kom Ombo, Horusa w Edfu. Kapitel kompozytowy.
		Ptolemeusz V Epifanes (205—180)	
		Ptolemeusz VI Filometor (180—145)	
		Ptolemeusz VII Neos Filopator (145)	
		Ptolemeusz VIII Euergetes II Physkon (170—U6)	
		Plolemeusz IX Soter II (116—107)	
		Ptolemeusz X Aleksander I (107—88)	
		Ptolemeusz IX Soter II (88—81)	
		Ptolemeusz XI Aleksander II (80)	
		Ptolemeusz XII Neos Dionizos (80—51)	
		Kleopatra VII Filopator (51—30)	
rzymski (30 p.n.e. — 313 n.e.)			Częściowa romanizacja sztuki. Świątynia w Dabod. Posąg Augusta z Karnaku. „Kiosk" Trajana na File. Portrety trumienne z Fajum. Posągi z Dime i Aleksandrii. Forteca w Kasr Ibrim. Nekropola na Kom el-S:ukafa. Teatr i łaźnie w Aleksandrii.
koptyjski (ok. 313—641)			Adaptacja budowli staroegipskich dla kultu chrześcijańskiego (kościoły, klasztory). Motywy greckie i egipskie w sztuce. Tkaniny koptyjskie. Ceramika.
NUBIA			NUBIA
napatański (ok. 650—295)			
meroicki (ok. 295 p.n.e. — 350 n.e.)			Synkretyzm egipsko-grecko-rzymskiej sztuki. Rozkwit ceramiki, metalurgii i złotnictwa.
grupa „X" (350—545)			Tumulusy w Ballana i Kustul. Pałac królewski w Faras.
chrześcijański (345—1323)			Budownictwo sakralne — katedra w Faras. Chrześcijańskie malarstwo ścienne.

BIBLIOGRAFIA

WYBÓR

Podane tu zostały wyłącznie wydawnictwa książkowe i albumowe, przede wszystkim najnowsze i łatwiej dostępne, ze szczególnym uwzględnieniem publikacji w języku polskim

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Bissing F. von, *Agyptische Kunstgeschichte,* 2 vol., Berlin 1934—1935
Caparl J., *L'art egyptien,* 2 tomy, Paris 1909—1911
Daumas F., *La civilisation de 1'Egypte pharaonique,* Paris **1965**
Desroches-Noblecourt Ch., *Uart egyptien,* Paris 1961
Desroches-Noblecourt Ch., *Le style egyptien,* Paris 1946
Maspero G., *Uhistoire general de 1'art. Egypte,* Paris 1912
Matije M., *Isskustwo drewniego Egipta,* Leningrad—Moskwa 1961
Michalowski K., *Sztuka starożytna.* Przewodnik po Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1955
Moscati S., *Kultura starożytna ludów semickich,* tłum. M. Czerwiński, Warszawa 1963
Radziwiłł M. K. „Sierotka", *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582—1584,* Warszawa 1962
Steindorff G., *Die Kunst der Agypter,* Leipzig 1928
Vandier J., *Manuel d'archeologie egyptienne,* 3 tomy, Paris 1952—1958
Wilson J., *UEgypte, vie et mort d'une civilisation,* Paris 1961
Wolf W., *Die Kunst Agyptens,* Stuttgart 1957

DO ROZDZIAŁU I

Brunner-Traut E., Heli V., *Agypten,* Stuttgart 1962
Budge W., *The Nile,* London 1901
Budge W., *The Dwellers on the Nile,* London 1927
Denon D. V., *Voyage dans la Basse et Haute Egypte,* 2 tomy, Paris 1802

Jomard E. i inni, *Description de 1'Egypte,* wielotomowe, Paris 1809—1828
Lepsius R., *Denkmaler aus Agypten und Athiopien,* 12 tomów, Berlin 1849—1859, tekst. wyd. Leipzig 1897—19i2

DO ROZDZIAŁU II

Borchardt L, Ricke H., *Agypten,* Berlin 1929
Erman A., Ranke H., *Agypten und dgyptisches Leben im Altertum,* Tiibingen 1923
Kees H., *Ancient Egypt,* London 1961
Montet P., *Życie codzienne w starożytnym Egipcie,* tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1964
Nawrath A., *Egypt. The Land Detween Sand and Nile,* Berno 1962
Posener G., *Dictionnaire de la civilisation egyptienne,* Paris 1959
Wilkinson J. G., *The Manners and Customs ol the Ancient Egyptians,* 3 vol., London 1878

DO ROZDZIAŁU III

Andrzejewski T., *Opowiadania egipskie,* Warszawa 1958
Andrzejewski T., *Pieśni rozweselające serce,* Warszawa 1963
Champollion J. F., O *egipietskom jerogliliczeskom allabitje,* tium. J. Liwszyc, Leningrad 1950
Davies N., *Picture Writing in Ancient Egypt,* London 1958
Donadoni S., *Storia delia letteratura egiziana antica,* Milano 1957
Friedrich J., *Zapomniane pisma i języki,* tłum. B. S. Kupść, Warszawa 1958
Gardiner A., *Egyptian Gramm&r,* London 1957
Lefebvre G., *Romans et contes egyptiens,* Paris 1949
Manteuffel J., *Książka w starożytności,* Lwów 1937
Pietrowskij N. S., *Egipietckij jazyk,* Leningrad 1958
Posener G., *Litterature et politique dans 1'Egypte de la* X//e *dynastie,* Paris 1956
Sethe K., *Das aegyptische Verbum im Altaegyptischen, Neuaegyptischen und Koptischen,* 3 tomy, Leipzig 1899—1902
Żaba Z., *Les Maximes de Ptahhotep,* Praha 1956

DO ROZDZIAŁU IV

Andrzejewski T., *Starożytny Egipt,* Warszawa 1949
Breasted J. H., *Ancient Records ol Egypt,* 5 vol., Chicago 1906—1917
Breasted J. H., *Geschichte Agyptens,* Wien 1936
Gardiner A., *Egypt ot the Pharaohs,* Oxford 1961
Drioton E., Vandier J., *Les peuples de 1'Orient mediterraneen,* tom II, *Egypte,* Paris 1962
Moret A., *Histoire ancienne,* Paris 1929
Parker R. A., *The Calendars of Ancient* ***Egypt,*** Chicago **1950**

DO ROZDZIAŁU V

Andrzejewski T., *Księga Umarłych piastunki Kai,* Warszawa 1951
Andrzejewski T., *Dusze boga Re,* Warszawa 1966
Bonnet H., *Reallexikon der dgyptischen Religionsgeschichte,* Berlin 1962
Breasted J., *Development o! Religion and Thought in Ancient Egypt,* New York 1959
Cerny J., *Ancient Egyptian Religion,* London 1957
Daumas F., *Les dieux de l'Sgypte,* Paris 1965
Erman A., *La religion des Egyptiens,* Paris 1937
Kees H., *Der Gótterglaube im alten Agypten,* Leipzig 1941
Matije M., *Drewnieegipietckije miiy,* Moskwa 1956
Sainte-Fare Garnot J., *La vie religieuse dans l'ancienne Egypte,* Paris 1948
Sauneron S., les *prêtres de l'ancienne Egypte,* Paris 1957
Yandier J., la *religion egyptienne,* Paris 1949

DO ROZDZIAŁU VI

Capart J., *Les debuts de l'art en £gypte,* Bruxelles 1904
Emery W. B., *Archaic Egypt,* Edinburgh 1961
Emery W. B., *Great Tombs ol the First Dynasty,* 3 vol., London 1954—1958
Kink A., *Egipiet do iaraonow,* Moskwa 1964
Petrie Flinders W., *Prehistorie Egypt,* London 1920
Pirenne J., *Histoire de la civilisation de l'Egypte ancienne,* część I, Paris 1961

DO ROZDZIAŁU VII

Drioton E., Lauer J., *Sakkara, les monuments de Zoser,* Le Caire 1939
Edwards I. E. S., *The Pyramids ol Egypt,* London 1961
Fakhry A., *Piramidy,* tłum. B. Ostrowski, Warszawa 1965
Grinsell L., *Egyptian Pyramids,* Gloucester 1947
Iversen E., *Canon and Proportions in Egyptian Art,* London 1955
Smith Stevenson W., *The Art and Architecture o! Ancient Egypt,* London 1958

DO ROZDZIAŁU VIII

Fechheimer H., *Die Plastik der Agypter,* Berlin 1914
Gardiner A. H., *Ancient Egyptian Onomastica,* 3 vol., Oxford 1947
Michałowski K., *Kanon w architekturze egipskiej,* Warszawa 1955
Pawłów W., *Egipietckij portret,* Moskwa 1957
Schäfer H., *Von dgyptischer Kunst,* Leipzig 1932

DO ROZDZIAŁU IX

Aldred C, *Middie Kingdom Art in Ancient Egypt,* London 1950
Hayes W., *The Scepter ot Egypt,* część I, New York 1953
Matije M., *Isskustwo drewniego Egipta. Srednieje Carstwo,* Leningrad 1941
Michałowski K. i inni, *Tell Edlou. Fouilles Iranco-polonaises,* 3 vol., Le Caire 1939—1950
Pirenne J., *Histoire de la civilisation de l'Egypte ancienne,* część II, Paris 1962
Winlock H., *The Rise and Fali oi the Middie Kingdom in Thebes,* New **York 1947**

DO ROZDZIAŁU X

Aldred C, *New Kingdom Art in Ancient Egypt,* London 1951
Chair.pdor A., *Die altiigyptische Malerei,* Leipzig 1959
Desroches-Noblecourt Ch., *Uancienne Egypte. L'extraordinaire aventure amarnienne,* Paris 1960
Desroches-Noblecourt Ch., *Vie et mort d'un pharaon Tutankhamon,* Paris 1963
Emery W. B., *Egypt in Nubia,* London 1965
Farina G., la *pittura egiziana,* Milano 1929
Fox P., *Der Schatz des Tut-Ench-Amun,* Wiesbaden 1961
Hayes W., *The Scepter ol Egypt,* część II, New York 1959
Matije M., *Isskustwo drewniego Egipta. Nowoje Carstwo,* Leningrad 1947
Mekhitanan A., *La peinture egyptienne,* „Skira", Genève—Paris—New York 1954
Pirenne J., *Histoire de la civilisation de l'Egypte ancienne,* część III, Paris 1963

DO ROZDZIAŁU XI

Arnold D., *Wandreliel und Raumlunktion in dgyptischen Tempeln des Neuen Reiches,* Berlin 1962
Holscher U., *Die Wiedergewinnung von Medinet Habu,* Tiibingen 1958
Leclant J., Dans *les pas des pharaons,* Paris 1958
Lipińska J., *Topograiia historyczna okręgu sepulkralnego Deir el-Bahari,* maszynopis z 1964 r.
Michałowski K., *Kanon w architekturze egipskiej,* Warszawa 1955
Werbrouck M., *Le tempie d'Hatshepsout à Deir el Bahari,* Bruxelles 1949
Żaba Z., *Uorientation astronomique dans l'ancienne £gypte,* Prana 1953

DO ROZDZIAŁU XII

Dąbrowski L., Jeżewska Z., *Trzy wschody słońca,* Warszawa 1962
Hintze F., *Nubien und Sudan im Altertum,* Berlin 1963
Kirwan L. P., *The X-Group Enigma,* New York 1963

M. B.

Lefebvre G., *Le tombeau de Petoziris,* Le Caire 192[4]
ManLeuffel J., *Ze świata papirusów,* Warszawa 195C
Fajumskij portret, Moskwa 1965
Ranowicz A., *Hellenizm,* tłum. J. Łanowski, Warszawa 1961
Sieglin E., Schreiber T., *Expedition Ernst Sieglin,* tom I, *Die Nekropole von Kom esch-Schukala,* Leipzig 1908
Świderek A., *Historie nieznane historii,* Warszawa 1962
Świderek A., *Kiedy piaski egipskie przemówiły po grecku,* Warszawa 1961
Świderek A., W *państwie Apolloniosa,* Warszawa 1959
Trigger B. C., *History and Settlement in Lower Nubia,* New Haven 1965
Witkowski S., *Histeria Egiptu w epoce Ptolemeuszów,* Lwów 1938
Zaloscer H., *Portrdts aus dem Wüstensand,* Wien—Miinchen 1961

DO ROZDZIAŁU XIII

Chauleur S., *Histoire des Coptes d'Égypte,* Paris 1960
Dziewanowski K., *Archanioły i szakale,* Warszawa 1965
Koptische Kunst. Christentum am Nil, Recklinghausen 1964
Koptische Kunst. Christentum am Nil, Essen 1963
Matije M., Lapunowa K., *Tkani koptekogo Egipta,* Moskwa 1951
Michałowski K., *Faras I. Fouilles polonaises 1061,* Warszawa 1962
Michałowski K., *Faras II. Fouilles polonaises 1961*—1962, Warszawa 1965
Michałowski K., *Faras. Centre artistique de la Nubie chretienne,* Leiden 1966
Michałowski K., *Faras. Die Kałhedrale aus dem Wustensand,* Zurich 1966
Piotrowskij B. B. i inni, *Drewniaja Nubija,* Moskwa—Leningrad 1964
Wessel K., *Koplische Kunst. Die Spdtantik in Agypten,* Recklinghausen 1963

INDEKS

Abbot zob. papirusy
Abu Roasz — nekropola i piramidy 175
Abu Simbel 30, 253
— świątynie 28, 203, 215, 232, 233
Abusir — grobowce 137, 181
— piramidy 175
— świątynie 134, 135, 137
Abydos 57, 86, 97, 119, 189, 201
— grobowce 66
— świątynia 201, 231
——reliefy 201
Achoris 75
Afrodyta 90
Ahmose 71
Aizanas 254
Aksum 254
Aleksander IV 240
Aleksander Wielki 76, 240—242, 253
Aleksandria 60, 76, 77, 240—242, 250—252, 258—260
— biblioteka 76
— łaźnie 250
— nekropole (w Hadra i Kom el-Szukafa) 252
— teatr 250, 260
Amarna zob. Tell el-Amarna
Amazis 238
Amenemhat I 51, 70, 236
Amenemhat II 171, 236
Amenemhat III 236
— świątynia 175, 208
Amenemhat IV 236
— świątynia 175, 208
Amenhotep 220, 221
Amenhotep I (grec. Amenofis) 71
Amenhotep II (grec. Amenofis) 71, 193, 222
Amenhotep III (grec. Amenofis) 71, 73, 194, 195, 219—221, 231
— grobowiec 223
— pałac 225
— posągi (Kolosy Memnona) 16, 220
— świątynia 220
Amenhotep IV — Echnaton 51, 71, 73, 74, 195—200, 210, 231
— pałac 225
— świątynia 232
——reliefy 74
— zob. też religia amarneńska
Amenhotep syn Hapu 189, 219—222, 250
— świątynia 219, 220
Ammianus Marcellinus, 12
Ammit 98
Amon 73—75, 89, 91, 100, 191, 196, 200, 211, 216, 218, 220, 232, 236
— świątynia 100, 215, 217, 229—231
Amon-Ra 89, 92
Amra zob. El-Amra
Amru 26, 78
amulety 98, 190
Andrzejewski Tadeusz 50
Antinopolis 91
Anubis 86, 98
Anukis 89
Apelles 155
Apis 93
Apofis I 71
Apollinopolis Magna zob. Edfu

Apollo 94, 148, 238
archeologiczne ekspedycje zob. wykopaliska
architektura zob. budownictwo
artystyczne rzemiosło (m.in. biżuteria) 73, 99, 107, 124, 139, 141, 183, 190, 239, 254
Asiut — grobowce 177
Asklepios 124
Asuan 15
— grobowce 177
— tama (Sadd el-Aali) 27, 28, 30, 233
Asurbanipal 205, 238
Atena 90
Ateny 222
Athribis zob. Tell-Atrib
Aton 74, 75, 196
— świątynia 232
Atum 85, 87, 88, 196
Atum-Ra 85, 86, 90, 92
August Oktawian — posąg 77, 250, 253
Awaris 70, 71

Badari zob. El-Badari
Ballana — grobowce 254
bastet zob. naczynia kamienne
Bastet 92
Behdet 65, 96
Beni Hassan — grobowce 177
——malowidła 183, 189
Berlin 22
— muzea 51, 200
Berszech zob. El-Berszech
Bes 92, 249, 252
Bissing PTiedrich von 20
Bizancjum 78, 79, 255, 258
biżuteria zob. artystyczne rzemiosło
Bonaparte zob. Napoleon I
Borchardt Ludwig 61
Bubastis 92
Buhen 66, 69, 172, 173
Buto 35, 65
budownictwo 108, 124
— miejskie 63, 105, 138, 178—180, 204, 227, 228, 230
——dom mieszkalny 121, 138, 180—182, 226, 248, 249
——pałac władcy 121, 138, 139, 212, 225, 226, 254, 255
——willa dostojnika 139, 180, 225, 226
— militarne 69, 168, 173, 254
— sakralne zob. świątynia
— sepulkralne zob. grobowce
Byblos 90

Capart Jean 20—22
ceramika zob. naczynia gliniane
Cha 222
Champoliion Jean Francois 17—20
Charga, oaza 30
Chartum 78
Chasechemui — statuetka 119
Chaszm el-Girba 28
Chefren (Chafre) 104, 132, 184
— piramida 127, 128, 132, 138
— posąg 156, 157, 184, 202
— sfinks 15, 66, 104, 133
— świątynie 133, 134
Cheops (Chufu) 104, 139, 184, 236
— piramida 15, 127—130
Chepre 84
Chester Beatty zob. papirusy
Chnum 86, 89, 92
— świątynia 153
Chnumit — diadem 183
Chonsu 89
— świątynia 210, 215, 221, 231
chronologia starożytnego Egiptu 56, 57, 60—62, 105
— zob. też 266—275
Chrystus — relief 260
cmentarzyska zob. grobowce

Dabod — świątynia 28, 250
Dahszur 183
— piramidy 175
David Lcuis 14
Dbot zob. Edfu
Deir el-Bahari — reliefy 161, 192
— świątynie 173, 227
Deir el-Medina 204
— grobowce 191, 227
— osiedle 204, 227, 223. 230
Deir Tasa — nekropola 63
dekoracyjne motywy 111, 138, 252, 254, 260, 261, 263
Delfy 94, 238
Dendera 90
— świątynia 16, 92, 216, 245
Denon Dominiąue Vivant 14—18, 20, 133
Desaix Louis 15, 16
Dime — posągi 251
Diodor 147, 148
Dioklecjan 77, 258
Dolina Królowych 202, 225
Dolina Królów 17, 52, 191, 203, 225
Dżebel Barkal — piramidy 237
Dżeser 58, 121, 220
— piramida 124—126, 137
— posąg i świątynia 126
Dżet — stela 119, 121

Ebers zob. papirusy
Echnaton zob. Amenhotep IV
Edfu 21, 96, 137, 140, 160, 180, 240, 242
— dom mieszkalny 248, 249
— grobowce 140, 168—171
— świątynia 17, 95, 215, 216, 246—248
Edzo 35
El-Amra 105
El-Badari 63, 105
El-Berszech — grobowce 177
El-Gerza 105
El-Kab 21, 153
El-Lahun — piramidy 175
Elżbieta 21, 22
Emery Walter B. 173
Esna — świątynia 17, 153, 245
Euzebiusz z Cezarei 57

Fajum 30, 62, 91, 178, 242, 250
— portrety trumienne zob. malowidła — portret trumienny
Faras (Pachoras) 29, 78, 252, 254, 255, 262, 263
Faszoda 253
Fidiasz 155, 222
filar ozyriacki 178, 231, 232
File — świątynie 245, 250, 254
Filip Arrhidaeus 240
freski zob. malowidła ścienne

Geb 88
Gerza zob. El-Gerza
Giza 119, 138, 173, 177, 181
— nekropola 15, 66, 104, 131—133, 175
— piramidy 15, 66, 104, 127—130, 132, 138
— sfinks 15, 66, 104, 133
Gdańsk 22
grobowce (groby, nekropole, cmentarzyska prehistoryczne) 19, 21, 22, 52, 63, 64, 66, 93, 98, 99, 105—107, 124—126, 130—132, 139, 140, 221, 223, 239, 240, 248, 254
— „katakumby" 169, 170
— „kolumbaria" 169, 170
— mastaby 33, 119—121, 126, 130, 132, 135—137, 248
——komora grobowa 117—120, 136, 137, 140, 178
——serdab 117, 126, 137
——stół ofiarny 117, 130, 137
— — ślepe wrota 130, 136, 137, 140, 178
——szyb 129, 136, 137, 178
——zob. też stela grobowa
— pan-graves 106
— skalne 177, 178, 203, 223, 236
— sklepione 170, 171
— zob. też piramidy
Gurna — grobowce 191
— świątynia 226

Hadra zob. Aleksandria
Hadrian 77, 250
Hapi 91
Hapu zob. Amenhotep syn Hapu
Hapuseneb 222
Haroeris 96
— świątynia 245
Harpokrates 93, 96
Harris zob. papirusy
Harsiesis 96
Hat-er-ib zob. Tell-Atrib
Hathor 84, 90, 178
— świątynia 245
— wizerunki 157, 178, 240
Hatszepsut 71, 175
— świątynia 227, 231
——reliefy 161, 192, 194, 203
Hawara — „Labirynt" 175
— piramidy 175
Hefajstos 87
Heket 91, 92
Heliopolis (On) 58, 85, 86, 92, 134
Hemon — posąg 158

Herhor 75, 210, 236
Herraontis 91
Hermopolis 88
Herodot 26, 175, 238
Hesire — relief z grobowca 159
Hetepheres 139
Hierakonpolis 65, 96, 111, 119, 141
— grobowce 107, 108
hieroglify zob. pismo
Hildeshelm — muzeum 158
Hintze Fritz 253
Hong-Kong 250
Horapollon 87
Horemheb 201
Hori 222
Horus 60, 65, 86, 87, 90, 92—96, 98, 111, 130, 156, 213, 246, 248, 249, 260
— posąg 141
— świątynia 246, 247
Houy — malowidło z grobowca 195

Ib — statuetka 160
Ibu — grobowiec 176
Iktinos 222
Imhotep 58, 121, 124—127, 137, 177, 220, 222
Ineni 221, 222
inskrypcje 77, 215, 216, 221, 223
Institut d'Egypte 15
Institut de France 15, 17
Ipuky — malowidło grobowe 195
Izi — mastaba i relief 140
Izyda 58, 60, 84, 86, 93, 94, 96, 98, 201
— posąg 79
— świątynia 245, 254

Jahmes 71
jednostki miary 48, 49
Jerzy św. 260
Józef 13
Józefina 14
Juliusz Afrykański 57
Junker Herman 23, 61, 138

Kab zob. El-Kab
Kadesz 203
Kahun — osiedle 178—180, 227, 230
——dom mieszkalny 182
Kair 33
— Cytadela 15
— Francuski Instytut Archeologii Wschodniej 248
— Muzeum Egipskie 111, 119, 157, 162, 183
— Muzeum Koptyjskie 260
— Stacja Archeologii Śródziemnomorskiej UW 28, 58
— Urząd Archeologiczny 239
kalendarz 27, 56—61
— konstelacje gwiezdne 49, 58, 59, 61
Kambyzes II 75
Kamose 71
kanon — postaci ludzkiej w sztuce 49, 108, 144—152, 165, 196, 197, 201, 251
——zasada bezczasowej młodości 156—158
——zasada frontalnośei 23, 108, 148, 160
— — zasada hieratyczności 23, 156—158, 162, 192, 195
— świątyni 211—214, 217—221
— teoria 23, 144—165
Kanopus 58, 77
kapitel 231
— hatorycki 178
— heraldyczny 231
— kompozytowy 246, 252
— lotosowy 127, 137, 217
— palmowy 137, 217
Karnak 16, 57, 73, 100, 196
— świątynie 203, 205, 211, 214, 215, 221, 230, 231
Kasiodorus 222
Kasr Ibrim 78, 254
Kau — grobowce 176
Kerma 69
Klee Paul 13
Klemens z Aleksandrii 12
Kleopatra VII 76
kolumna 126, 137, 175, 177, 181, 217, 231
Kom el-Szukafa zob. Aleksandria
Kom Ombo 17, 28, 91
— świątynia 245
kompozycje artystyczne 16, 108, 114, 144, 151, 152, 155, 158—161, 164, 165, 171, 204, 259, 262

— zob. też kanon
Konstantyn 258
kontrapost 193, 194
Koptos 91
Kustul — grobowce 254

„Labirynt" zob. Hawara
Lahun zob. El-Lahun
Leda 249
Lepsius Richard 20, 23
Liszt — piramidy 175
literatura egipska 50—53, 203
— filozoficzna 50, 51, 191
— historyczna 29, 53, 57, 62, 72, 91, 263
— religijna 42, 50, 51, 86, 98
Londyn 61, 173
— Muzeum Brytyjskie 18, 73
Ludwik XV 14
Luksor — świątynia 16, 100, 215, 217, 230, 240

Maat 86, 98
Madonna — malowidła 93, 259
malowidła — ścienne 29, 124, 145, 147, 162, 183, 189—195, 198, 223, 225, 255, 259, 260, 262, 263
— na naczyniach 105, 108, 204, 252
— portret trumienny 251, 258, 260
— zob. też kanon
Malgatta — pałac 225
Maneton 57, 67, 70, 75
Maspero Gaston 20, 21
mastaby zob. grobowce
meble 139, 140, 190
Medinet Habu — pałac 225
— portyk 240
— świątynie 203, 211, 219, 225
Medinet Maadi — świątynia 175
Medum — piramidy 127. 175
— malowidło z grobowca 162
MemfiS 58. 66, 67, 89—90, 93, 119, 124, 149, 181
Mencheperraseneb — grobowiec 191
Menes zob. N^rmer
Menna — grobowiec 193
Mentuhotep II 68
— świątynia 173, 174, 227
Mentuhotep III — posąg 181
— świątynia 173, 174, 227
Mergissa 173
Merneptah 72
Mernere — posąg 157
Meyer Edward 61
Meraue 78
Meroe 29, 78, 237, 253, 254
Min 91, 183
Mojżesz 72
Montu 91
Montuemhat — portret rzeźbiarski 237
Morgan Jean de 104, 105, 120
mumifikacja zob. obrzędy
Musawwrat — świątynia 253
Mut 89
— świątynia 215, 231
Mykerynos (Menkaure) 104
— piramida 127, 128, 130
— posągi 130, 157, 184, 202

Nacht — malowidło z grobowca 193
naczynia — gliniane 63, 64, 105, 106, 108, 140, 184, 249, 252, 254
— kamienne 34, 63, 64, 106, 125, 140, 184, 190
— „urny kanopskie" 90
Naga — świątynia 253
Nagada 63, 65, 105, 108, 119
— mastaba 120, 121
Napata 75, 78, 237, 253
Napoleon I 14, 15, 17, 128, 133
Narmer (Menes) 60, 81, 65
— paleta 110—114, 145
Nebetka — mastaba 120, 121
Nechbit 35
Nefer — stela grobowa 171
Nefertari — grobowiec 202, 203
— świątynia 232, 233
Nefertiti 75, 198
— pałac 225
— portret rzeźbiarski 74, 197, 200
Nefertum 87, 89
Neftyda (Nebet-het) 60, 84, 86, 94, 96, 98
Neit 90, 98
nekropole zob. grobowce
Nektanebo 75, 240
Neron 253
Niuserra — świątynia 134, 135
Nofret — posąg 157

Nun 85, 88
Nut 86, 87, 90

obelisk zob. świątynia
obrzędy 22, 39, 64, 86, 90, 93, 96, 97, 99, 100, 116, 118, 130, 131, 169, 213
Omar 26
On zob. Heliopolis
Orfeusz 260
ostrakon 52, 204, 242
Ozyrys 60, 66, 82, 86, 88, 89, 93—98, 169, 178, 189, 201, 223

Pachoras zob. Faras
Palermo 57
paletki do rozcierania szminki 63—65, 106, 110—114
papirusy 68, 97, 242, 258
— Abbota 52
— Chester Beatty 50
— Ebersa 50
— Harrisa, tzw. Wielki 51, 73
— Rhinda 50, 71
— Salliera I, II 51, 153
— z Turynu 57, 224
Paryż — Luwr 18, 119
Pepi I — posąg 157
Pepi II 67
Persepolis 75
Petozyrys — grobowiec 242, 251
Petrie Willlam Matthew Flinders 61, 63, 105
Petroniusz 253
Petros — malowidło ścienne 262
Pianchi 237
piramidy 12, 13, 66, 67, 124—133, 138, 173, 175—178, 208, 227, 237
pismo — egipskie 18, 42—47
———demotyczne 18, 43, 47, 77
———hieratyczne 43, 47
———hieroglificzne 18—20, 31, 32, 43—47, 114
— greckie 18, 43, 45, 47, 76, 77
— klinowe 74
— koptyjskie 43, 45, 47
— obrazkowe 43
— zob. też inskrypcje
Pitagoras 85
Platon 85, 163
Plutarch 94
płaskorzeźba zob. relief
pogrzeby zob. obrzędy
Pompadour madame de 14
portret zob. malowidła, rzeźba
Prus Bolesław 75
Psametyk I 238
Psametyk II 239, 253
Ptah 86—89, 98, 153, 232
— świątynia 208, 214, 231
Ptah-Czenen 87
Ptahepses — mastaba 137
Ptah-Nun 87
Ptolemeusz I Soter 75, 240, 242
Ptolemeusz III Euergetes 58, 246
Ptolemeusz V Epifanes 18
Ptolemeusz XII Neos Dionizos 246
Ptolemeusze 57, 76, 78, 240—243, 246
Puimre 222
pylony zob. świątyni zespół

Ra 85, 87—90, 92, 95, 96, 130, 134, 216, 252
Ra-Harachte 92, 96, 232
Rahotep — posąg 157
Ramessydzi 72, 202, 236
— świątynie 203
Ramoze — reliefy z grobowca 195
Ramzes II 57, 202—204, 233, 236
— pałac 226
— posągi 201, 202, 232, 233
— świątynie 28, 215, 226, 231—233
Ramzes III 72, 73, 202, 221
— pałac 225
— świątynie 203, 211, 225, 231
Ramzes IV 224
Ramzes XI 75
Rechmire — grobowiec 191
relief 16, 29, 33, 53, 73, 107, 108, 124, 132, 141, 145, 147, 161, 181, 183, 190—192, 194, 195, 198, 204, 205, 211, 223, 244, 252, 260
religia 33, 39, 50, 79, 82—100, 162, 216, 252, 258
— amarneńska (monoteizm solarny) 73, 196, 198, 210, 231
— chrześcijańska 77—79, 83, 260
— heliopolitańska 85—88, 90, 95
— hermopolitańska 88—90
— memficka 86—88, 90
Renenutet 91
— świątynia 175
Rhind zob. papirusy
Rosetta 17, 18
rysunek 16, 52, 105, 107, 108, 117—119, 145—150, 192—195
— szkic 149, 204, 240
rzemiosło artystyczne zob. artystyczne rzemiosło
rzeźba 23, 73, 106, 108, 124, 137, 145, 159—161, 181, 184, 188, 190—193, 197, 211, 239, 244
— model 147, 171
— zob. też kanon, technika

Sadd el-Aali zob. Asuan — tama
Sahure — świątynia 137
Sais 75, 90, 238
Sakkara — grobowce 15, 119, 120, 126, 159, 160, 181
— piramidy 124—126, 137, 175
sarkofag 90, 93, 97, 98, 117—119, 121, 129, 171, 190
Satis 89
Seharff Alexander 61
Schäfer Heinrich 21—23
Sebennytos 57
Sechmet 87, 89
— posągi 231
Selkit 96
Semna 69, 173
Senmut 71, 175, 189, 222, 227
— posąg 192
„Serapeum" zob. grobowce
Serapis 92
Seszat 53, 91, 215
Set 60, 65, 70, 86, 94, 95, 246
Setne Kurt 56, 62
Seti I 57
— grobowiec 223
— posągi 202
— świątynie 201, 211, 226, 231
Sezostris I (Senuseret) 183, 236
Sezostris II (Senuseret) 178, 180, 183, 230, 236
— piramida 178, 230
Sezostris III (Senuseret) 70, 236
— portret rzeźbiarski 184, 185
sfinksy zob. Chefren, świątyni zespół
Singapur 250
Siwa, oaza 30
Smenkare 75
— relief 198—199
Snofru — piramida 127
Sobą 78
Sobk 91
— świątynie 245
Sobk-Ra 92
Sokaris 98
Sokrates 85
społeczna pozycja — architekci 155, 189, 221—223
— artyści i rzemieślnicy 152—155, 160, 163
— pisarze (skryby) 52, 53, 159, 160, 221
Stara Dongola 78
Strabon 212
Stacja Archeologii Śródziemnomorskiej UW zob. Kair
stela grobowa 136, 137, 188, 189, 261
styl — akademicki 185, 196, 201
— archaizujący 191
— klasycyzujący 185, 195, 201, 238
— manierystyczny 200
— naturalistyczny 74, 163, 199, 200
— neoklasyczny 238
— realistyczny 23, 158, 161—163, 204, 220
— „sfumato" 194
— surowy („styl kamienia") 134
— zob. też 266—275
Surid 12
Suti 222
symbole władzy króla 35
— bicz *(nechacha)* 91, 111
— berło *(heka)* 97
— kartusz 140, 185, 202
— klaft 133, 156, 192
— korona 65, 97, 111, 112
Szu — 86, 87, 90
świątynia — grobowa 66, 120, 126, 130, 133, 134, 173—177, 188, 219—221, 225—227, 230
— kultowa 29, 66, 73, 79, 101, 106, 109, 134, 135, 175, 188, 208—211, 230—233, 252, 255, 259, 260, 262, 263
świątyni orientacja 215, 216, 218, 231, 233

ir.iiw™:lil:n::raiKWTOra;'TO^^^

świątyni zespół — aleja sfinksów 178, 211, 230, 240
— cella 174, 212
— dziedziniec 211—214, 231, 232, 248
— kryptoportyk 130, 177
— maszty na flagi 211
— obeliski 86, 134, 178
— portyk 174, 175, 177. 211, 231
— posągi 174, 175, 211, 213—216, 231, 232
— pylony 109, 134, 211, 214, 215, 231, 232, 246
— rampa 130, 174
— sala hypostylowa 174, 211—214, 217, 231, 232, 246
— sala na barkę 212—214, 232
— sanktuarium 174, 175, 212—214, 231, 232
— święte jezioro 212
święta egipskie 59, 100, 126, 225, 227

Taczenen 87
Tafa — świątynia 28
Taharka 231
Tahut 239
Tait .13
Tanis 75, 236, 237
Teby 52, 57, 68, 69, 71, 75, 86, 91, 100, 172, 196, 219, 227, 236—218, 241
technika — inkrustacji 139, 141, 262
— malarska 16, 108, 190, 192, 262
— perspektywa 115—119, 144, 159, 261
— rzeźbiarska 16, 43, 157
Tefnut 86, 87, 90
Telekles z Samos 147, 148
Tell el-Amarna 34, 73, 74, 196—198, 200, 201
— dom mieszkalny 228
— malowidła 198
— pałac 225
— reliefy 197—200
— świątynia 232
Tell-Atrib (Hat-er-ib; grec. Athribis) 238, 239, 250
Teodorosz Samos 148
Teodoryk 222
Teos 76
Ti — relief z mastaby 162
Tija — pałac 225
Tis 66
Tivoli 77
Toeris 92
Tot 60, 84, 86—88, 95, 98. 255
Totmes 197, 200
Totmes I (grec. Tutmozis) 71, 221, 223
Totmes II (grec. Tutmozis) 71
Totmes III (grec. Tutmozis) 57, 71, 191, 208
— grobowiec 223
— posąg 192
— reliefy 192, 194, 203. 205
— świątynie 57, 192, 203, 227, 231
Totmes IV (grec. Tutmozis) 71, 133, 193
Trajan — „Kiosk" na wyspie File 245. 250
Tuna el-Dżebel — grobowiec 242
Tura 33, 66
Tutanchamon (Tutanchaton) 73, 75, 195, 198, 200
— grobowiec 190, 200
Tyfon 95

Udimu — grobowiec 120, 121
UNESCO 28, 233
Unis — piramida 137
Unnefer 93
Upuaut 86
uszebti 16. 99, 169
..urny kanopskie" zob. naczynia

Wahka — grobowiec 17R
Waltari Mika 52
Warszawa — Muzeum Narodowe 29, 140, 160, 171, 180
— Uniwersytet 246, 248
Wenecja 13
Wincke!mann Johann Joachim 14
Wolter 14
wykopaliska archeologiczne 28, 29, 66, 71, 72, 137, 138, 168, 192, 200, 208, 227, 238—240, 2 56, 248, 250, 252, 253, 262

Zeuksis 155
Zeus 93

SPIS ILUSTRACJI

RYSUNKI ZAMIESZCZONE W TEKŚCIE

1. Hieroglify egipskie, tzw. alfabet 31
2. Rozwój piramidy w okresie Starego Państwa. Według Grinsella 67
3. Znaki hieroglificzne wyobrażające dwa typy najstarszych kaplic: a — Dolnego Egiptu *(per-nu)*, b — Górnego Egiplu *(per-ur)*. 109
4. Scena „otwarcia ust". Przykład perspektywy egipskiej z odrzutowaniem przedmiotów. 113
5. Grobowiec w Nagada. I dynastia. Rekonstrukcja 120
6. Przekrój przez piramidę Cheopsa. IV dynastia . 128
7. Zespół grobowy piramidy. Giza. Stare Państwo. Rekonstrukcja. 129
8. Mastaby wielmożów na nekropoli w Giza. Stare Państwo. Rekonstrukcja. 131
9. Plan tzw. dolnej grobowej świątyni Chefrena przy sfinksie. Giza. IV dynastia. 134
10. Świątynia solarna Niuserry w Abusir. V dynastia. Rekonstrukcja. 135
11. Przekrój przez mastabę. 136
12. Rysunek w siatce postaci stojących. 146
13. Rysunek w siatce postaci siedzących. 147
14. Rysunek prawidłowy. 150
15. Odwrócony fałszywie rysunek. 150
16. Polerowanie granitowego posągu. 154
17. Scena ścinania drzewa. Stare Państwo 164
18. Scena ścinania drzewa. Średnie Państwo . . . 164
19. Trzy typy grobów Pierwszego Okresu Przejściowego w Edfu. Rekonstrukcje: a — „katakumby", b — ,,kolumbaria", c — groby sklepione z końca Okresu 170
20. Forteca w Buhen. Średnie Państwo. Rekonstrukcja 172
21. Świątynia Mentuhotepów w Deir el-Bahari. XI dynastia. Rekonstrukcja. 174
22. Groby książąt Wahka i Ibu w Kau. Średnie Państwo. Rekonstrukcja. 176
23. Plan miasta Kahun. Średnie Państwo. 179
24. Plan zamożnego domu w Kahun. Średnie Państwo . 182

25. Kontrapost. Porównanie sposobu przedstawiania postaci w okresie Starego i Nowego Państwa . . 194
26. Plan zespołu świątyń w Karnaku 209
27. Izometryczny przekrój przez świątynię Chonsu w Karnaku. XVIII dynastia 210
28. Plan świątyni Chonsu w Karnaku 210
29. Plan świątyni grobowej Amenhotepa syna Hapu w Tebach. XVIII dynastia 219
30. Plan grobu Ramzesa IV na papirusie z Turynu. XX dynastia 224
31. Plan domu w Tell el-Amarna. XVIII dynastia . . 226
32. Plan osiedla w Deir el-Medina. XIX i XX dynastia 228
33. Plan świątyni Amona w Karnaku. XVIII i XIX dynastia 229
34. Plan świątyni Amona w Luksorze. XVIII dynastia 230
35. Plan świątyni w Kom Ombo. Okres ptolemejski . 245
36. Plan świątyni Horusa w Edfu. Okres ptolemejski 247
37. Fragment nadproża ze znakiem *anch* i krzyżem maltańskim z Faras. Różowy piaskowiec. Okres wczesnochrześcijański (VII w.). Muzeum Narodowe w Warszawie 263
Mapa Egiptu i Nubii Sudańskiej . . . . . 264—265

RYSUNKI PRZY KARTACH ŚRÓDTYTUŁOWYCH

Hieroglify egipskie 10
Scena orki 24
Kartusz z imieniem króla Cheopsa 40
Bogini Seszat 54
Bóg Ra na łódce płynącej po niebie 80
Waza z okresu predynastycznego 102
Piramidy w Giza 122
Bóg Chnum tworzy człowieka 142
Motyw połączenia Górnego i Dolnego Egiptu . . . 166
Król Amenhotep IV — Echnaton 186
Pylony świątyni 206
Bóg Anubis w rzymskim pancerzu 234
Gołąbek z Faras 256

ILUSTRACJE NA WKŁADKACH

1. Piramidy jako „spichlerze Józefa" na mozaice w kościele św. Marka w Wenecji. XIII w.
2. Paul Klee, *Piramida*
3. Siinks. Sztych wg rysunku Denona z jego książki Voyage *dans la Basse et Haułe £gypte*

4. Kamień z Rosetty. Bazalt. Okres ptolemejski. Londyn. British Museum
5. Malowidło z grobowca w Hierakonpolis. Okres predynastyczny
6. Szaduf i sakija. Fotografia współczesna
7. Żyrafy na rysunku skalnym. Tongala. Okres prehistoryczny. Fot. T. Andrzejewski
8. Paletka do szminek. Łupek. Okres predynastyczny. Londyn. British Museum
9—10. Paleta króla Narmera. Łupek. I dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
11. Stela króla Dżeta z Abydos. Wapień. I dynastia. Paryż. Musée du Louvre
12. Posąg króla Chasechemui z Hierakonpolis. Łupek. II dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
13. Mastaba Nebetki w Sakkara. I dynastia
14. Piramida schodkowa króla Dżesera w Sakkara. III dynastia
15. Sfinks króla Chefrena na tle Wielkiej Piramidy w Giza. IV dynastia
16. Granitowa świątynia grobowa Chefrena w Giza. IV dynastia
17. Fragment architektury przy piramidzie Dżesera w Sakkara
18. Kapitel palmowy w świątyni grobowej króla Sahure w Abusir. Granit. V dynastia
19. Kapitel lotosowy w mastabie Ptahepsesa w Abusir. Wapień. V dynastia
20. Portret męski z serdabu mastaby. Wapień. IV dynastia. Wiedeń. Kunsthistorisches Museum
21. Krzesło królowej Hetepheres, Heban. IV dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
22. Miedziany dzbanek z misą. Edfu. VI dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
23. Alabastrowy bastet z imieniem króla Teti. Edfu. VI dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
24. Alabastrowe wezgłowie. VI dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
25. Głowa Horusa ze świątyni w Hierakonpolis. Drewno i brąz pokryte złotą blachą. VI dynastia. Kair. Muzeum Egipskie

26. Szkic artysty na siatce. Edfu. Wapień. Okres ptolemejski. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
27. Wezyr Izi prowadzący synów. Relief z jego mastaby w Edfu. VI dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
28. Posąg króla Chefrena. Dioryt. IV dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
29. Król Mykerynos w otoczeniu bogini Hathor i personifikacji nomu kynopolitańskiego. Łupek. IV dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
30. Posąg księcia Hemona. Wapień. IV dynastia. Hildesheim. Pelizäus Museum
31. Posągi księcia Rahotepa i jego żony Nefret. Medum. Wapień. IV dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
32. Posąg :;kryby. Wapień. V dynastia. Paryż. Musée du Louvre
33. Kobieta przy żarnach. Wapień. VI dynastia. Florencja. Museo Archeologico
34. Naczelny pisarz Hesire. Relief w drewnie z jego grobowca w Sakkara. III dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
35. Piwowar przy pracy. Wapień. VI dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
36. Posążek pisarza Ib z Edfu. Wapień. VI dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
37. Dostojnik z obwisłym brzuchem. Relief w drewnie. Stare Państwo. Berlin. Staatliche Museen
38. Posąg wójta z Sakkara. Drewno. Stare Państwo. Kair. Muzeum Egipskie
39. Transport zbiorów papirusu. Relief w grobowcu Uchhotepa w Meir. XII dynastia
40. Budowa lodzi. Relief w grobowcu dostojnika Ti w Sakkara. V dynastia
41. Pędzenie trzody. Relief w grobowcu dostojnika Ti w Sakkara. V dynastia
42. Łowienie ryb. Relief w grobowcu Rahotepa w Medum. IV dynastia. Berlin Staalliche Museen
43. Model domku dusz. Edfu. Glina. Średnie Państwo. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
44. Grupa żołnierzy z Asiut. Model w drewnie. Pierwszy Okres Przejściowy. Kair. Muzeum Egipskie
45. Statuetka „konkubiny". Glina. Pierwszy Okres Przejściowy. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski

46. Dostojnik Ti na polowaniu w gąszczach papirusu. Relief w jego grobowcu w Sakkara. V dynastia
47. Stela grobowa naczelnika Nefer. Edfu. Wapień. Pierwszy Okres Przejściowy. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
48. Gęsi na malowidle grobowym. Medum. IV dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
49. Świątynia Amenemhatów w Medinet Maadi. XII dynastia. Rekonstrukcja
50. Grobowce skalne w Beni Hassan. Średnie Państwo
51. Posąg króla Mentuhotepa III. Piaskowiec. XI dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
52. Kapitel hatorycki. Mendes. Wapień. Średnie Państwo. Kair. Muzeum Egipskie
53. Słup ozyriacki. Liszt. Wapień. Średnie Państwo. Kair. Muzeum Egipskie
54. „Pesymistyczny" portret króla Sezostrisa III. Obsydian. XII dynastia. Londyn. British Museum
55. Motyw połączenia Górnego i Dolnego Egiptu na reliefie z granitowego tronu Sezostrisa I. Tanis. XII dynastia. Berlin. Staatliche Museen
56. Król Sezostris I w rytualnym biegu przed bogiem Minem. Relief ze świątyni Mina w Koptos. XII dynastia. Londyn. British Museum
57. Karmienie antylop oryx. Malowidło w grobowcu Chnumhotepa w Beni Hassan. XII dynastia.
58. Pektorał córki króla Sezostrisa II. Złoto inkrustowane szlachetnymi kamieniami. XII dynastia. Nowy Jork. Metropolitan Museum of Art
59. Alabastrowe naczynie z grobu Tutanchamona. **XVIII** dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
60. Posąg architekta Amenhotepa syna Hapu. Granit. **XVIII** dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
61. Architekt Senmut z księżniczką Neferure. Granit. **XVIII** dynastia. Berlin. Staatliche Museen
62. Wizerunek Azjaty na lasce Tutanchamona. Kość słoniowa. XVIII dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
63. Bóg Min na reliefie ze świątyni Totmesa III. Deir el-Bahari. XVIII dynastia. Fot. J. Lipińska
64. Popiersie króla Tutanchamona, fragment złotej trumny z jego grobu w Dolinie Królów. XVIII dynastia. Kair. Muzeum Egipskie

65. Portret damy. Malowidło w grobowcu pisarza Menny. Gurna. XVIII dynastia
66. Muzykantki. Malowidło w grobowcu pisarza Nachta w Gurna. XVIII dynastia
67. Postać odwróconej tyłem służebnej. Malowidło w grobie wezyra Rechmire w Gurna. XVIII dynastia
68. Azjata niosący dary. Malowidło w grobie arcykapłana Mencheperraseneba w Gurna. XVIII dynastia
69. Posąg króla Totmesa III. Deir el-Bahari. Granit. XVIII dynastia. Fot. A. Dziewanowski
70. Fragment procesji pogrzebowej. Malowidło w grobie wezyra Ramose. Gurna. XVIII dynastia
71. Grupa płaczek. Malowidło w grobie wezyra Ramose. Gurna. XVIII dynastia
72. Cieśle przy pracy. Malowidło w grobie rzeźbiarza Ipuky. Gurna. XVIII dynastia
73. Wezyr Ramose z małżonką. Relief w jego grobowcu. Gurna. XVIII dynastia
74. Murzyni przynoszący dary. Malowidło w grobie Houy, wicekróla Nubii. Gurna. XVIII dynastia
75. Portret królowej Nefertiti z Tell el-Amarna. Wapień. XVIII dynastia. Berlin. Staatliche Museen
76. Córki króla Amenhotepa IV — Echnatona. Malowidło z Tell el-Amarna. XVIII dynastia. Oxford. Ashmolean Museum
77. Król Amenhotep IV — Echnaton z żoną i córkami. Relief z Tell el-Amarna. Wapień. XVIII dynastia. Berlin. Staatliche Museen
78. Książę Smenkare z żoną. Relief z Tell el-Amarna. Wapień. XVIII dynastia. Berlin. Staatliche Museen
79. Posąg króla Amenhotepa IV — Echnatona. Karnak. Wapień. XVIII dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
80. Ślepy harfista. Relief z grobowca Paatenemheba w Tell el-Amarna. XVIII dynastia. Lejda. Rijksmuseum van Oudheden
81. Słudzy z ofiarami. Relief z Tell el-Amarna. Wapień. XVIII dynastia. Lejda. Rijksmuseum van Oudheden
82. Król Seti I składający ofiarę Ozyrysowi. Relief ze świątyni Seti I w Abydos. XIX dynastia. Nowy Jork. Metropolitan Museum of Art
83. Król Ramzes II w pokłonie przed bogiem. Łupek. XIX dynastia. Kair. Muzeum Egipskie

84. Król Seti I składający ofiarę Izydzie. Relief ze świątyni Seti I w Abydos. XIX dynastia. Nowy Jork. Metropolitan Museum of Art
85. Posąg króla Seti I uzurpowany przez Ramzesa II. Granit. XIX dynastia. Turyn. Museo di Antichità
86. Królowa Nefertari. Malowidło w jej grobowcu w Dolinie Królowych. XIX dynastia
87. Król Ramzes III na polowaniu. Relief w jego świątyni w Medinet Habu. XIX dynastia
88. „Ogród botaniczny". Relief w świątyni Totmesa III w Karnaku. XVIII dynastia
89. Scena batalistyczna. Relief w świątyni Seti I w Karnaku. XIX dynastia
90. Sala hypostylowa w świątyni Amona w Karnaku. XIX dynastia. Fot. A. Dziewanowski
91. Królowa kraju Punt na reliefie w świątyni Hatszepsut w Deir el-Bahari. XVIII dynastia
92. Scena anegdotyczna. Rysunek na ostrakonie. Deir el-Medina. Wapień. XIX dynastia. Kair. Muzeum Egipskie
93. Aleja sfinksów prowadząca do świątyni Amona w Karnaku
94. Świątynia królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari. XVIII dynastia. Fot. M. Niepokólczycki
95. Świątynia solarna w Tell el-Amarna. XVIII dynastia
96. Dom mieszkalny w Edfu. Epoka ptolemejska
97. Nekropola w Deir el-Medina. XIX/XX dynastia. Rekonstrukcja
98. Gzyms świątyni Amona w Luksorze. XVIII dynastia. Fot. A. Dziewanowski
99. Świątynia Izydy na wyspie File. Okres ptolemejski
100. Świątynia Horusa w Edfu. Okres ptolemejski
101. Świątynia Hathor w Dendera. Okres ptolemejski
102. Posągi Amenhotepa III (tzw. Kolosy Memnona). Teby. XVIII dynastia
103. Świątynia Ramzesa II w Abu Simbel. XIX dynastia
104. Portret kapłana (tzw. zielona głowa). Łupek. XXVI dynastia. Berlin. Staatliche Museen
105. Król przed boginią. Relief. Okres ptolemejski
106. Bogini Hathor (?) na plakietce. Edfu. Wapień. XXX dynastia. Paryż. Musée du Louvre
107. Malowidło w grobowcu Petozyrysa. Tuna el-Dżebel. Dynastia macedońska

108. Posąg cesarza Augusta z Karnaku. Bazalt. Okres rzymski. Kair. Muzeum Egipskie
109. Portret trumienny z Fajum. Okres rzymski. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
110. Posąg męski z Dime. Okres rzymski. Berlin. Staatliche Museen
111. Żeńska personifikacja boga Tota. Fragment kraty okiennej z Faras. Piaskowiec. Okres późnomeroicki (tzw. grupa x). Chartum. Muzeum Narodowe. Fot. A. Dziewanowski
112. Fragment *Sądu Ozyrysa.* Anubis i Tot nad mumią zmarłego. Relief z nekropoli na Kom el-Szukafa w Aleksandrii. Koniec I w.
113. Horus zabijający krokodyla. Piaskowiec. Okres koptyjski. Paryż. Musée du Louvre
114. Orfeusz. Relief w wapieniu. Okres koptyjski. Kair. Muzeum Sztuki Koptyjskiej
115. Nimfy. Relief w wapieniu. Okres koptyjski. Kair. Muzeum Sztuki Koptyjskiej
116. Gołąbek na steli grobowej. Wapień. Okres koptyjski. Londyn. British Museum
117. Kąpiel Chrystusa. Relief w wapieniu. Okres koptyjski. Kair. Muzeum Sztuki Koptyjskiej
118. Fragment tkaniny. Okres koptyjski. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski
119. *Pokłon trzech króli,* fragment malowidła *Boże Narodzenie* z katedry w Faras. X/XI w. Chartum. Muzeum Narodowe. Fot. M. Niepokólczycki
120. Gzyms z kobrami. Faras. Okres późnomeroicki (tzw. grupa x). Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. T. Biniewski
121. Biskup Petros pod opieką apostoła Piotra. Malowidło z katedry w Faras. Koniec X w. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. M. Niepokólczycki

Obwoluta: Łódź z wioślarzami. Fragment reliefu ze świątyni Totrcesa III. Wapień. XVIII dynastia. Deir el-Bahari. Fot. K. Michalowski

Okładka: Księżniczka jedząca kaczkę. Szkic rzeźbiarza z Tell el-Amarna. Wapień. XVIII dynastia. Kair. Muzeum Egipskie

Wyklejka: Fragment papirusu z *Księgi umarłych piastunki Kai.* XVIII dynastia. Warszawa. Muzeum Narodowe. Fot. H. Romanowski

SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE 7

I ZAGADKA SFINKSA I HIEROGLIFÓW 11
ROZWÓJ BADAŃ NAD SZTUKĄ EGIPSKĄ

Średniowieczne legendy o piramidach. Kto był ojcem historii sztuki egipskiej? Bonaparte i Dencn. Założenie Institut d'Egypte i wyprawa Desaix'a do Górnego Egiptu. Den on odkrywa sztuką egipską. Ch?mpollion odczytuje hieroglify. Egiptologia. Ryszard Lepsius. Historia sztuki egipskiej w czasach nowszych. Gaston Maspero i Fryderyk von Bissing. Odkrywczy charakter hipotez Jana Capart i Henryka Schafera

II ŻYCIE NAD NILEM. 25
KRAJ I LUDZIE

Herodot i Amru mieli rację. Nil twerry i reguluje życie w Egipcie. Sadd el-Aali, nowa tama pod Asuanem. Tragedia Nubii. Wykopaliska i demontaż świątyń nubijskich. Prace archeologów polskich. W Egipcie nie ma krokodyli i nie rosną papirusy. Klimat kraju w okresie przedhistorycznym. Rolnictwo i hodowla. Niedostatki drewna i obfitość minerałów. Od wspólnoty pierwotnej do dwu państw: Górnego i Dolnego Egiptu. Jak i dlaczego doszło do połączenia obu krajów? Ustrój polityczny starożytnego Egiptu, Rozwarstwienie klasowe społeczeństwa. Kapłani. Sztuka na usługach reżimu

III TAJEMNICZE ZNAKI. 41
JĘZYK I PIŚMIENNICTWO

Jakim językiem mówili starożytni Egipcjanie? Hieroglify. Rola napisów w sztuce. Ortografia ustępuje miejsca kaligrafii. Pismo hieratyczne i demotyczne. Matematyka, geometria i astronomia. O czym mówią papirusy? Szkoła i nauka pisania listów

IV BOGINI SESZAT PISZE ANNAŁY. 55
PERIODYZACJA DZIEJÓW

Skrupuły profesora Sethe. Kronika Manetona. Jak Egipcjanie obli-

czali czas? Kalendarze egipskie. O trudnościach w ustaleniu chronologii. Co dziś wiemy o najstarszej historii kraju? Archeolodzy odczytują z wykopalisk dzieje przedhistorycznego Egiptu. Co zdarzyło się nad Nilem pomiędzy 6000 a 3000 r. p.n.e. Narmer-Menes dokonuje zjednoczenia kraju. Pierwsze dwie dynastie tynickie. Potęga faraonów Starego Państwa. Przewrót rewolucyjny w Pierwszym Okresie Przejściowym. Odrodzenie kraju w Średnim Państwie. Iiyksosi w Egipcie. Wielcy zdobywcy i rozkwit kultury w Nowym Państwie. *Exodus*. Egipcjanie poznają Gieków. Wzrost potęgi kapłanów. Król-heretyk i jego piękna żona. Konflikt króla z klerem. *Faraon* Prusa. Obcy najeźdźcy w Egipcie. Ptolemeusze zakładają nową dynastię. Egipt kolonią rzymską. Chrześcijaństwo dociera nad Nil. Królestwo Meroickie. w Nubii

V GWIAZDY NA NIEBIE 81
WIERZENIA RELIGIJNE

Geneza i specyfika religii egipskiej. Jak Egipcjanie wyobrażali sobie powstanie świata. Kosmogonia heliopolitańska, memficka i hermopolitańska. Triady bogów. Egipski Olimp. Kim był Ozyrys? Walka Horusa z Setem. Dusza zmarłego przed sądem Wielkiego Boga. Z czego składa się człowiek? Rytuał pogrzebowy. Święta i jubileusze

VI O ŚWITANIU I WSCHODZIE SLONCA 103
POCZĄTKI SZTUKI W EGIPCIE, OKRES PREDYNASTYCZNY - I DWIE DYNASTIE TYNICKIE

Pierwsze trzy tysiące lat sztuki egipskiej. Jak Flinders Petrie podzielił prehistorię Egiptu? Sekwencje grup chronologicznych. Najstarsze malowidła z Hierakonpolis. Skośne mury wznoszone z gliny. Kaplice Górnego i Dolnego Egiptu. Po chaosie nastaje ład i porządek. Sztuka staje się jasną, czytelną i zrozumiałą dla wszystkich. Artyści odrzutowują przedmioty na płaszczyznę. Grobowce pierwszych faraonów

VII HORYZONT RA 123
BUDOWNICTWO I ZDOBNICTWO STAREGO PAŃSTWA

Imhotep tworzy monumentalną architekturę. Piramida schodkowa Dżesera. Jak powstawały piramidy? Czy zagadka piramidy Cheopsa? Co należało do zespołu piramidy? Kto i jak budował piramidę? Sfinks przestaje być zagadką. Świątynie z granitu. Obelisk-rożen. Rodowód mastaby. Co wyobrażały koiumny i gzymsy w świątyniach? Jak mieszkał faraon? Meble i naczynia pałacowe. Biżuteria

VIII CHNUM TWORZY CZŁOWIEKA 143
KANON POSTACI LUDZKIEJ

Jeszcze raz o propagandzie w sztuce. Jak należało przedstawiać człowieka? Proporcje ciała, wzory i modele. Czy artystów ceniono w Egipcie? Praca zespołowa w warsztatach. Sztuka odbija rzeczywistość społeczną. Portret syntetyczny. O trzech grupach kanonu. Pisarz zdobywa w sztuce szczególne uznanie. Tylko w Egipcie mógł powstać kanon. Sztuka egipska jest realistyczna. Sceny, które się powtarzają

IX PO ZAĆMIENIU SŁOŃCA 167
UPADEK SZTUKI W OKRESIE PRZEJŚCIOWYM I ODRODZENIE W EPOCE ŚREDNIEGO PAŃSTWA

Rozticie kraju i wojny domowe nie sprzyjają sztuce. Co odkryliśmy w Edfu? Konkubiny w katakumbach. Sztuka odradza się w Średnim Państwie. Fortece bronią dostępu. Piramida na dachu świątyni. Już tylko z cegły buduje się piramidy! Labirynt. Skromne przybytki bogów. Nomarchowie kują groby w skałach. Co tó jest kapitel hatorycki i filar ozyriacki? Faraon buduje miasto dla robotników. Północ i Południe rzeźbią odmiennie. Król biegnie przed bogiem. Biżuteria księżniczki. Portret zatroskanego faraona. Hyksosi nie niszczą sztuki

X AMON I ATON W ZENICIE 187
KLASYCYZM SZTUKI NOWEGO PAŃSTWA I EPIZOD AMARNENSKI

Kraj się bogaci. Trumny ze złota. ,,Złoty wiek" malarstwa. Hatszepsut i Totmes III spoglądają w przeszłość. Co Polacy odkryli w Deir el-Bahari. Sztuka zaczyna być powabną i pełną wdzięku. Kontrapost, sfumato. Sztuka dąży do klasycyzmu. Konserwatywni i postępowi artyści. Niebezpieczeństwo akademizmu. Wspaniały epizod w Tell el-Amarna. Sztuka popada w manierę. Królowa Nefertiti opuszcza pałac. Wszystko wraca do dawnego. Nawrót do akademizmu. Ramzes II i III cenią dekoracyjność i sceny batalistyczne. Dekadentyzm ostatnich Ramessydów. Egipcjanie kochają przyrodę

XI ZIEMSKIE SIEDZIBY BOGÓW **207**
KANON ŚWIĄTYNI EGIPSKIEJ I ARCHITEKTURA WIELKICH ZDOBYWCÓW

Klasyczna świątynia egipska symbolem potęgi kleru Amona. Wchodzimy do świątyni. Świątynia pałacem boga. Każdy w świątyni ma swoje miejsce. Światło w świątyni. Jak orientowano oś świątyni? Świątynia stoi nad Nilem. Kto pierwszy zbudował ,,klasyczną" świątynię. Architekt egipski kochankiem królowej. Dolina Królów i świątynie grobowe władców. Pałace królewskie przy świątyniach i poza nimi. Koiiina Deir el-Bahari. Rzemieślnicy budują miasteczko. Luksor i Karnak oraz inne przybytki bogów. Abu Simbel wycina się ze skały

XII PRZED ZACHODEM SŁOŃCA 235
EPOKA PO2NA

Sztuka chyli się ku upadkowi. Piramidy w Sudanie. Neokiasycyzm książąt z Sais. Kanon zdał egzamin. Ekonomia i polityka decydują o charakterze sztuki ptolemejskiej. Niewypał nowej idei. Serapis

w Aleksandrii i Horus w Edfu. Egipcjanie uczą się od Greków modelowania. Nowi władcy składają hołd egipskim bogom. Odkopujemy Apollinopolis Magna. Rzymowi nie powiodło się zmienić sztuki egipskiej. Posągi z Dime i portrety z Fajum. Tot w rzymskim pancerzu. Nubijczycy pożyczają od Egipcjan sztukę

XIII NARODZINY NOWEGO BOGA 257
EGIPT CHRZEŚCIJAŃSKI

Znaleziono diabła w Egipcie. To nie koptowie stworzyli sztuką koptyjską. Madonny i Archanicłowie za pylonami. Horus na koniu jako święty Jerzy. Greckie nimfy w klasztorach. Kąpiel małego Jezusa w obramieniu meandrów. Teatr antyczny kościołem. Naiodziny nowej sztuki. Cud w Faras. Znak życia *anch* staje się krzyżem

ZESTAWIENIE CHRONOLOGICZNE 266

BIBLIOGRAFIA . . . . . "—"
Z/b

INDEKS 281

SPIS ILUSTRACJI 289

L'ENVERS DES PYRAMIDES

L'art de l'Egypte ancienne

Table des matières

AVANT-PROPOS . . . . . *f*

I L'ENIGME DU SPHINX ET DES HIGROGLYPHES . . . . . U
LA DECOUVERTE DE L'ART EGYPTIEN

La lègendę des pyramides au moyen-âge. Où commence l'histoire de l'art ègyptien? Bonaparte et Denon. L'Institut d'£gypte est fondè. Desaix explore la Haute Egypte. Denon decouvre l'art ègyptien. Les hlèroglyphes enfin dèchiffrès par Champollion. L'ègyptologie. Richard Lepsius. L'histoire de l'art ègyptien va de l'avant. G. Maspero et F. von Bissing. Jean Capart et Henri Schäfer donnenl une nouvelle vue sur l'art ègyptien

II SUR LE NIL 25
LE PAYS ET LES HOMMES

Hèrodote et Amrou avaient raison. Le Nil est le père de l'Egypte et règle sa vie. Sadd el-Aali, le nouveau barrage d'Assouan. La tragédie de la Nubie. Sauvetage des temples nubiens. L'apport des archéologues polonais. En F.gypte ii n'y a ni crocodiles, ni papyrus. La prèhistoire du climat. Labourage et paturage. Pas de bois et trop de minèraux. Du nèant aux deux ètats: Haute et Basse Egypte. Comment et pourąuoi les deux pays se sont unis? Le règime de l'ancienne Egypte. Les couches sociales. Les prćtres. L'art au service du pouvoir

III LES SIGNES MYSTERIEUX 41
LA LANGUE ET LA LITTERATURE

Quelle langue parlaient les Egyptiens? Les hièroglyphes. L'art des signes. La cailigraphie est reine. Ecriture hièiatiąue et dèmotiąue. Mathèmatiąues, gèomètrie et astronomie. De quo! parlent les pipyrus? L'ècole et l'art d'ècrire des lettres

IV LES DIEUX ECRIVENT L'HISTOIRE 55
LES CADRES CHRONOLOGIO.UES

Le professeur Selhe a des scrupules. La Chroniąue de Manèthon. Les Egyptiens comptent les jours. Le calendrier. II est difficile

cTetablir une chronologie. Les irumes de l'Egypte la plus ancienne se dissipent. Les archéologues reconstituent la préhistoire. Les événements entre 6000 et 3000 avant n.é. Narmer-Menes unit le pays. Les deux premières dynasties thinites. Grandeur de l'Ancien Empire. Decadence de la Première Période Intermédiaire. Renaissance du Moyen Empire. Les Hyksos en Egypte. De grands conquérants et un art raffiné: Le Nouvel Empire. L'Exode. Les Egyptiens font connaissance des Grecs. L'influence des prêtres augmente. La beauté et le roi-hérétique. Le Roi s'oppose aux prêtres. Un pharaon fait entrée dans la littérature polonaise. L'Egypte aux mains des étrangers. Les Ptolémées for.dent une nouvelle dynastie. L'Egypte devient romaine. Le christianisme atteint le Nil. Le Royaume de Méroé en Nubie

V LE CIEL ET LES ETOILES 81
LA RELIGION

Génese et caractère de la religion égyptienne. La création du monde à l'égyptienne. Cosmologie héliopolitaine, memphite et hermopolitalne. Les triades divines. L'Olympe égyptien. Qui était Osiris? Lutte d'Horus et de Seth. L'âme passe devant le tribunal. De quoi est fait l'homme? Le rituel funéraire. Fêtes et jubilés

VI LE SOLEIL SE LEVE 103
LES DEBUTS DE L'ART, EPOQUE PREDYNASTIOUES ET DYNASTIES THINITES

Trois millénaires. Flinders Petrie divise la préhistoire. Suite de groupes chronologiques. Les plus anciennes peintures de Hiérakonpolis. Les murs obliques d'argile. Chapelles de Haute et Basse Egypte. Après le chaos — l'ordre et l'harmonie. Un art clair et communicatif. La réalité en relief. Les tombeaux des premiers pharaons

VII L'HORIZON DE RA 123
ARCHITECTURE ET ART DE L'ANCIEN EMPIRE

Imhotep-père de l'architecture monumentale. La pyramide à degrés de Djeser. Naissance des pyramides. La pyramide de Chéops est-elle une énigme? L'entourage. Les constructeurs de pyramides. Le Sphinx n'est plus énigmatique. Temples de granit. Obélisque-broche. Génese de la mastaba. Que voyons-nous sur les colonnes et corniches? Commont habitait le pharaon? L'interieur du palais. La bijouterie

VIII KHNOUM CREE L'HOMME 143
LE CANON DE LA REPRESENTATION HUMAINE

De nouveau sur la propagandę dans l'art. Comment représontor l'homme? Les proportions du corps et les modèles. L'artiste et la société. Le travail de groupe et les ateliers. L'art reflète une réalité sociale. Le portrait synthétique. Trois groupes du cano:i. Le respect pour le scribe dens l'art. Le canon ne pouvait être qu'égyptien. L'art égyptien est réaliste. Les scènes se répètent

IX APRES L'ECLIPSE 167
DECADENCE DE LA PERIODE INTERMEDIAIRE ET RENAISSANCE SOUS LE MOYEN EMPIRE

Le démembrement et les guerres civiles ne favorisent pas l'art. Qu'avons-nous trouvé á Edfou. Des coneubines dans les catacombes. L'art renait. Des forteresses défendent les frontières. La pyramide sur le toit du tempie. Toutes les pyramides sont en briques! Le labyrinthe. Modeste habitat des dieux. Les nomarques creusent leurs tombes dans le roc. Qu'est-ce qu'un chapiteau hathorien et un pilier osiriaque? Pharaon construit une ville pour ses ouvriers. Le Nord et le Sud ne sculptent pas de la même manière. Le roi devant le dieu. Bijouterie de la princesse. Portrait d'un pharaon soucieux. Les Hyksos ne sont pas des vandales

X LE ZENITH D'AMMON ET ATOM 187
L'ART CLASSIOUE DU NOUVEL EMPIRE ET L'EPISODE DE TELL EL-AMARNA

Le pays s'enrichit. Des sarcophages en or. Splendeur de la peinture. Hatshepsout et Thotmès III se penchent sur le passé. Sensationnelles découvertes des Polonais á Deir el-Bahari. L'art veut séduire. Statique et sfumato. L'art tend au elassicisme. Artistes conservateurs et novateurs. Menace de l'académisme. L'épisode brillant de Tell el-Amarna. L'art devient manière. La reine Nefertiti abandonne le palais. Tout redevient comme avant. Retour á l'académisme. Ramsès II et III favorisent le décor et les scènes de bataille. Décadence des derniers Ramessides. Les Egyptiens aiment la nature

XI L'HABITAT TERRESTRE DES DIEUX 207
LE CANON DU TEMPLE ET L'ARCHITECTURE DES GRANDS CONOUÉRANTS

Le tempie classique reflète la puissance du clergé d'Ammon. Entrons dans le tempie. Le tempie — palais du dieu. Chacun á sa place dans le tempie. L'éclairage du tempie. Orientation du tempie. Le tempie est situé au bord du Nil. Qui construisit le premier tempie ,,classique"? L'architecte amant de la reine. La Vallóe des Rois et les temples funéraires. Les palais piés du tempie et en dehors. Deir el-Bahari. Une villo construite par les artisans. Louxor, Karnak et les autres sanctuaiies des dieux. On découpe Abou Simbel

XII AVANT LE COUCHER DU SOLEIL 235
LA BASSE EPOO.UE

L'art dégénère. Les pyramides au Soudan. Néo-classicisme des princes de Sais. Succès du canon. L'economie et la politique influencent l'»rt des Ptolémées. Les nouvelles conceptions rateat. Serapis á Alexandrie et Horus á Edfou. Les Grecs enseignent aux Egyptiens le modelè. Les nouveaux souverains sacrifient aux dieux égyptiens. Nous dégageons Apollinopolis Magna. Rome ne peut transformer

l'art égyptien. Les statues de Dime et les portraits de Fayoum. Thot en cuirasse romaine. Les Nubiens prennent leur art des Egyptiens

XIII NAISSANCE DU NOUVEAU DIEU 257
L'EGYPTE CHRETIENNE

Le diable est égyptien. L'art copte n'était pas crê par les coptes. Madonnes et archanges dans les temples. Le dieu Horus chevauchant devient St. Georges. Des nymphes grecques dans les monastères. Le bain du petit Christ dans les méandres. Un théâtre antique devient l'église. Naissance d'un art nouveau. Le miracle de Faras. *Anch,* le signe de la vie, se transforme en croix

TABLES CHRONOLOGIQUES 266

BIELIOGRAPHIE 276

INDEX 281

TABLE DES ILLUSTRATIONS 289